OTOÑO 2000
NÚMERO VEINTE

PRECIO
1500 PESETAS

NICKEL ODEON

Revista trimestral de cine

Film Noir

Jaime de Armiñán
Budd Boetticher
Juan Cobos
José Luis Garci
Antonio M. Sarrión
Jos Oliver
Beatriz Pérez Aranda
Fdo. Rodríguez Lafuente
Clara Sánchez
Peter Viertel

8 424094 207015 00020

PANAVISION®

El mejor cine del mundo se hace con

CAMARAS Y LENTES

de PANAVISION

PANAFLEX : Silencio total

camara rent®

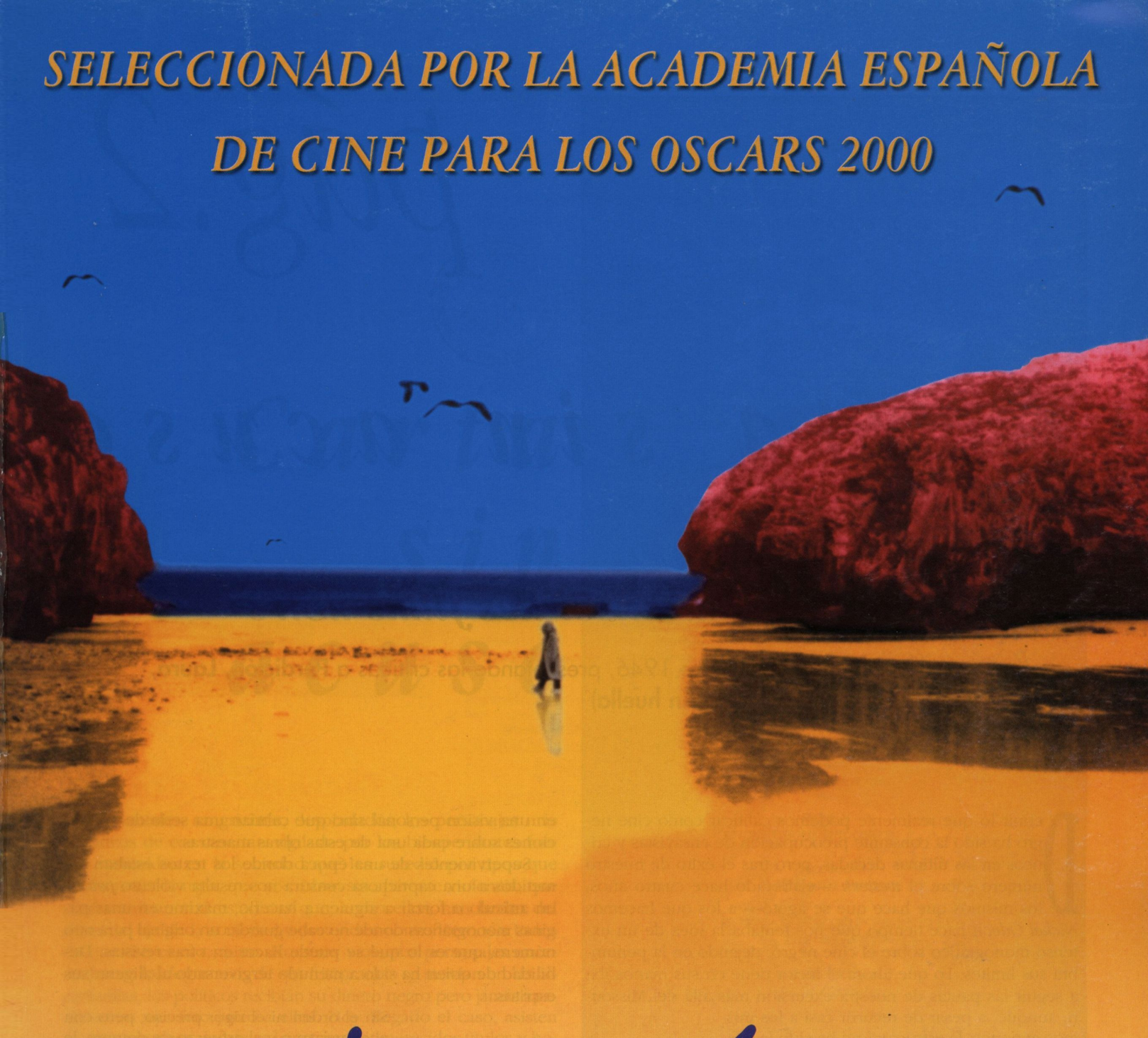
AGENTES EXCLUSIVOS PARA ESPAÑA

EN MADRID: Avda. de Somosierra, 11 (Antigua Ctra. de Burgos)
Calle 1, Local 30
Tel.: 651 33 99 (Centralita) Fax: 654 19 98
SAN SEBASTIAN DE LOS REYES
28700 MADRID

EN BARCELONA: Concilio de Trento, 242-248
Tel.: 314 50 00 (3 líneas)
Fax: 313 92 23
08020 BARCELONA

EQUIPOcinema

SELECCIONADA POR LA ACADEMIA ESPAÑOLA DE CINE PARA LOS OSCARS 2000



you're the one

(UNA HISTORIA DE ENTONCES)

COLUMBIA TRISTAR FILMS DE ESPAÑA, S. A. PRESENTA UNA PRODUCCIÓN NICKEL ODEON DOS, S. A. NICKEL ODEON, ENRIQUE CEREZO P. C., S. A., enrique cerezo PRODUCCIONES CINEMATOGRÁFICAS

Y PC 29, S.A. PC 29, CON LA PARTICIPACIÓN DE TELEVISIÓN ESPAÑOLA, S. A. tve Y CANAL + DE ESPAÑA, S.A. CANAL+ you're the one (UNA HISTORIA DE ENTONCES)

LYDIA BOSCH JULIA G. CABA JUAN DIEGO ANA FERNÁNDEZ MANUEL LOZANO IÑAKI MIRAMÓN

Y FERNANDO GUILLÉN CARLOS HIPÓLITO MARISA DE LEZA JESÚS PUENTE

MAQUILLAJE PACA ALMENARA PELUQUERÍA ANTONIO PANIZZA VESTUARIO GUMERSINDO ANDRÉS CAMERAMAN RICARDO NAVARRETE AMBIENTACIÓN JULIÁN MATEOS

MÚSICA PABLO CERVANTES MONTAJE MIGUEL G. SINDE DECORADOS GIL PARRONDO FOTOGRAFÍA RAÚL P. CUBERO PRODUCCIÓN EJECUTIVA LUIS Mª DELGADO

UNA PELÍCULA ESCRITA POR J. L. GARCI Y HORACIO VALCÁRCEL PRODUCIDA Y DIRIGIDA POR JOSÉ LUIS GARCI

DOLBY DIGITAL EN SALAS SELECTAS

PANAVISION

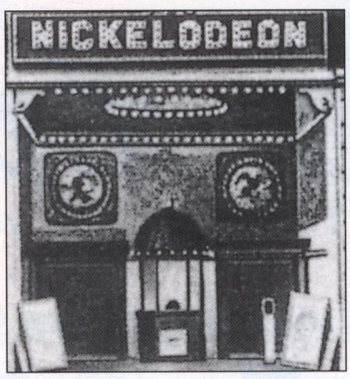
pág.2

Carta sin acuse

Les américains font aussi des films noirs

(La Revue du Cinéma, Noviembre 1946, presentando las críticas a **Perdición, Laura, Historia de un detective** y **Días sin huella**)

Definir lo que realmente podemos calificar como cine negro ha sido la constante preocupación de ensayistas y críticos en las últimas décadas, pero tras el éxito de nuestro número sobre el *western* —elaborado hace cuatro años, los mismos que hace que se agotó— a los que hacemos *Nickel Odeon* hace tiempo que nos tentaba la idea de un extenso monográfico sobre el cine negro, dejando en la penumbra sus límites. Lo que ahora el lector tiene en sus manos iba a seguir las pautas de nuestra excursión más allá del Missouri, aunque, a pesar de recurrir casi a los mismos expertos, la estructura no ha sido la misma.



Esa amplia entrevista que tanto nos gusta no se ha podido realizar hoy. Hubiéramos querido tener un Lang, un Siodmak —que quiso hacer un *remake* de **Los peces rojos**—, un Tourneur, un Hawks, un Walsh o un Joseph H. Lewis, recién desaparecido. De él está la de Bogdanovich en un voluminoso libro de conversaciones —*Who the Devil Made It* (Alfred A. Knopf, Nueva York, 1997)— pero nuestros contactos desde los tiempos en que ambos éramos jóvenes críticos permitían adivinar unas exigencias que una revista en déficit permanente no puede aceptar, máxime teniendo que contar además con la editorial. Y no era cuestión de pedir reciprocidad a nuestro trato desprendido al otorgarle el texto de Welles que nos pidió para su libro *This is Orson Welles*.

El número es voluminoso y en ocasiones hay dos textos sobre una película, algo que puede extrañar pero que hemos aceptado para mostrar que la riqueza del cine negro no se agota en una visión personal sino que cabrían una serie de aportaciones sobre cada una de estas obras maestras.

Supervivientes de una época donde los textos estaban sometidos a una caprichosa censura nos resulta violento *peinar* un artículo o forzar a alguien a hacerlo, máxime en unas páginas monográficas donde no cabe guardar un original para otro número, que es lo que se puede hacer en otras revistas. Debilidad de quien ha sido a menudo tergiversado al aligerar sus escritos.

Sin el orden ni el rigor preciso, pero con el entusiasmo y el esfuerzo de siempre, le ofrecemos este homenaje, más libro que revista, a un género mucho tiempo ignorado por los exquisitos, que contiene innumerables obras maestras, casi siempre hechas en medio de la penuria, plagadas de brillantes diálogos —algunos nos hemos atrevido a diseminar entre los textos— e impregnadas de vigor y de poesía. Son películas que rezuman talento y que a los que vivimos más en las pantallas que en la vida nos han sumergido en mundos fascinantes ocultos para las gentes que no saben de las alegrías y emociones de los viejos cines de barrio, de los abrigos raídos, de los puñados de pipas. Todo ello previo a la informática y a la globalización. ¿Es de extrañar que a medida que crecía la sociedad llamada del bienestar, de las ciudades aseadas, de los capitalistas de edificios de cristal, el cine negro dejase poco a poco de existir y lo que se cree su equivalente, un cine de casquería, inundado de cruda violencia, teñida de sexo descarnado, haya pretendido vanamente ocupar su lugar?

Carta sin acuse

Elementales, sangrientos, despiadados, los personajes más negativos de ese cine tan vigilado por los bienpensantes fueron sustituidos en la sociedad que les sucedió por tipos que llevan mejor la ropa, que nos roban sin aparente violencia, que confraternizan con estadistas que, como ellos, han hecho del dinero el eje de la sociedad y pretenden convencernos a todos de que ése es el camino. Nuestros violentos personajes encerrados en los fogonazos de sus fotogramas se movían en las alcantarillas, los políticos recibían su dinero negro pero jamás aparecían en una foto junto a ellos. Hoy, llegado el caso, asisten a actos solemnes donde se les otorgan inmerecidos títulos y honores. En su *look* han cambiado, no son ignorantes e irreflexivos como aquéllos, se han preparado concienzudamente para su papel. Son distintos los procedimientos externos pero no los fines. Aquellos "gángsters" mataban para alcanzar lo que perseguían. Era su forma de escapar al caos de una sociedad que se desplomaba. Los de ahora enmascaran su ansiedad de poder que les otorga el dinero con la promesa del manido desarrollo de los pueblos. En uno y otro caso, era su ambición personal la única que dictaba y dicta su propósito. Pero los de antes no podían amordazar al cine aunque otros desatasen campañas para evitar que las imágenes llegasen a las gentes. Los de ahora lo tienen más fácil porque en sus entramados, en sus *holdings* sin fin, sus tentáculos llegan a los guiones, a las salas, a los medios de comunicación, a todo lo que pueda imaginarse. Y sus conciencias dormidas no les permiten verse reflejados en los casos en que se cuela algún atisbo de crítica. ¿Se comprende por qué ese gran cine negro es imposible hoy?

Juan Cobos

NICKEL ODEON
Revista trimestral de cine

EDITOR
J. L. Garci

DIRECTOR
Juan Cobos

CONSEJO DE DIRECCIÓN
Juan Cobos, J. L. Garci, Antonio Giménez-Rico, Juan Miguel Lamet, Miguel Marías, Fernando Méndez-Leite, Juan Tébar, Eduardo Torres-Dulce y Horacio Valcárcel

COLABORADORES
Josefina Aldecoa, José Manuel Alonso Ibarrola, Andrés Amorós, Francisco Ayala, Fernando Bejarano, Adolfo Bellido, Guillermo Cabrera Infante, Adolfo Castaño, Salvador Clotas, Antonio Drove, Víctor Erice, Fernando Fernán-Gómez, Juan Carlos Frugone, José María García Escudero, Ramón Gómez Redondo, Javier Goñi, Pere Gimferrer, Cayetana Guillén Cuervo, Manuel Gutiérrez Aragón, Federico Ibáñez, Juan Carlos Laviana, Julio Llamazares, Javier Marías, Jerónimo J. Martín, Carmen Martín Gaite, Antonio Martínez Sarrión, Antonio Mercero, Terenci Moix, Antonio Muñoz Molina, Jos Oliver, Amando Pérez Beneyto, Juan José Plans, Juan Antonio Porto, José María Pou, Juan Manuel de Prada, Oti Rodríguez Marchante, Miguel Rubio, Miguel F. Ruiz de Villalobos, José Sacristán, Antonio San José, José Ramón Sánchez, Gonzalo Sebastián de Erice, Pedro de Silva, Eduardo Úrculo, Isabel Valcárcel

ARTE
Juan J. Sarrais

MAQUETACIÓN
Preimpresión Amoretti S. F., S. L.

PRODUCCIÓN
Valentín Panero

SECRETARIA DE REDACCIÓN Y SUSCRIPCIONES
Laura García

ADMINISTRACIÓN
Juan Carmona

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD: Nickel Odeon Dos, S.A.
FOTOCOMPOSICIÓN Y FOTOMECÁNICA: Amoretti S.F., S.L.
IMPRESIÓN: Impresión Amoretti, S. L.
DISTRIBUCIÓN: Dispaña, S.L.S. en C. Teléfono: (91) 417 95 30
DEPÓSITO LEGAL: M-40.896-1995
ISSN: 1135-7681

PORTADA
Gene Tierney en "Que el cielo la juzgue", de John M. Stahl

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA
Archivos fotográficos de David Cobos, Fototeca de la Filmoteca Española, J. L. Garci, Nickel Odeon Dos, S.A.

EDITA
Nickel Odeon Dos, S.A.
Bárbara de Braganza, 12, 5º E 28004 Madrid
Teléfono: 91 308 52 38 - Fax: 91 308 58 85
e-mail: cine@nickel-odeon.com
e-mail: libros@nickel-odeon.com

P.V.P. Canarias, Ceuta y Melilla, 1.725 Ptas.

Cualquier texto de esta publicación puede ser reproducido, siempre que se cite el nombre del autor y la revista

Esta revista es miembro de ARCE, Asociación de Revistas Culturales de España

FILMOTECA ESPAÑOLA

Sede Filmoteca Española:
Filmoteca Española
Ctra. Dehesa de la Villa s/n 28040 Madrid
Tel.: 91-549 00 11
Fax: 91-549 73 48

Sala de proyección:
Cine Doré
Calle Santa Isabel, 3, 28012 Madrid,
Tel.: 91-369 11 25

Coediciónes de la Filmoteca Española con el Festival Internacional de Cine de San Sebastián

Robert Siodmak. El Maestro del Cine Negro. Dumont, Hervé
1987. 243 p.il. 1.000 pts.

Jacques Tourneur. AA.VV.
1988. 243 p.il. 1.200 pts.

James Whale. Curtis, James
1989. 215 p.il. 1.700 pts.

William A. Wellman. Thomson. Frank T. 1993. 281 p.il. 2.500 pts.

William Dieterle. Dumont, Hervé
1994. 368 p.il. 3.000 pts.

Gregory La Cava. AA. VV.
1995. 318 p.il. 3.000 pts.

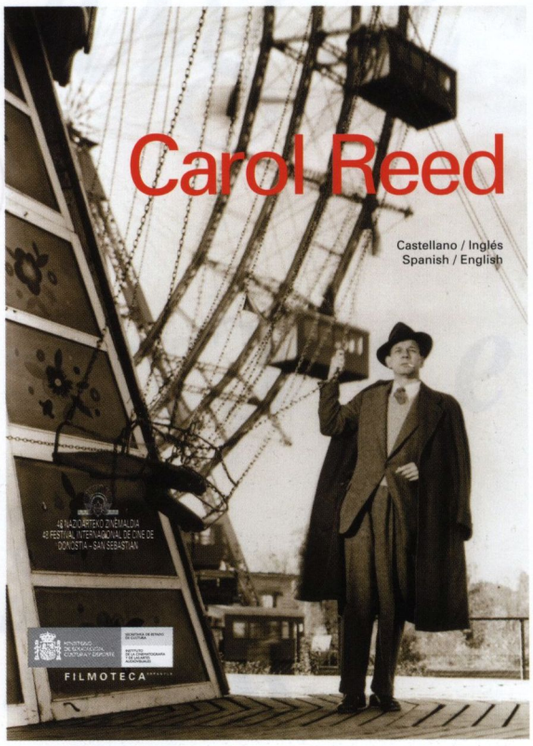
El carnaval de las tinieblas. El mundo secreto de Tod Browning, maestro de lo macabro en el cine de Hollywood. David J. Skal y Elias Savada. 1996. 305 p. il. 3.000 pts.

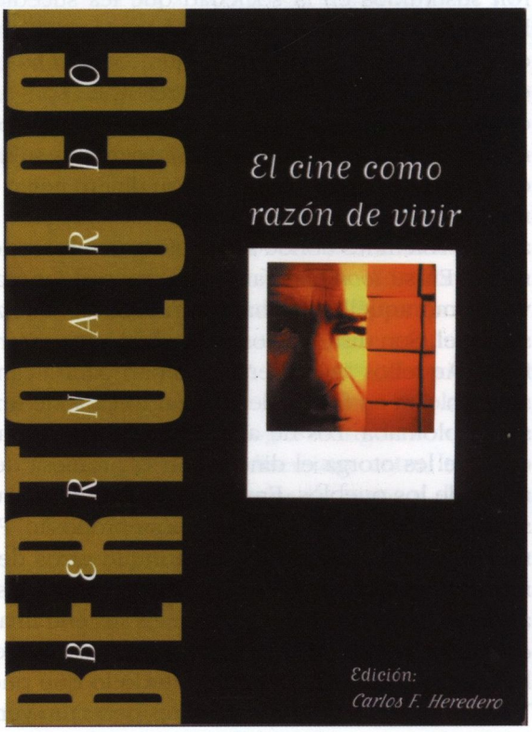
Mitchell Leisen. Director de Hollywood. Chierichetti, David
1997. 292 p. il. 3.000 pts.

Mikio Naruse Shiguehiko Hasumi y Sadao Yamane
1998. 292 p. il. Bilingüe. 3.000 pts.

John M. Sthal. AA.VV.
1999. 436 p. il. Bilingüe. 3.000 pts.

Carol Reed. AA.VV.
2000. 460 p. il. Bilingüe. 3.000 pts.





PVP: 2.000 pts.

Librería Cine Doré
C/ Santa Isabel, 3
28012 Madrid

Horario:
16.30-22.30. Lunes cerrado
Teléfono: 91 369.46.73

Distribución:
Todos los fondos de la Filmoteca Española están disponibles en el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Abdón Terradas, 7
28015 Madrid
Teléfono: 91 549.34.18
Fax: 91 543.93.66

Monte Alban Ediciones
c/ Princesa, 25
08003 Barcelona
Teléfono: 93 319.68.11
Fax: 93 319 68.11

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA
INSTITUTO DE LA CINEMATOGRAFÍA Y DE LAS ARTES AUDIOVISUALES

SUMARIO

NICKEL ODEON

2
CARTA SIN ACUSE
Juan Cobos

6
LA HEGEMONÍA CONSERVADORA
Isabel Valcárcel

16
LA MUJER QUE SE FUMA TU NOMBRE
Coloma Fernández Armero

18
DIEZ PLANOS NEGROS QUE CAMBIARON MI MUNDO Y UNA NOTA OSCURA
José Luis Garci

26
LOS SUEÑOS (ETERNOS) DE HOWARD HAWKS
Eduardo Torres-Dulce

38
CIUDAD NEGRA
Jorge Gorostiza

48
PRIMER ENCUENTRO CON JAMES M. CAIN
Peter Viertel

53
PERDICIÓN Y JAMES M. CAIN
Antonio Drove

60
LA LEY DEL HAMPA
Budd Boetticher

68
CENSURA Y AUTOCENSURA EN LA EDAD DORADA
Inocencio Arias

76
LOS DIFERENTES GÉNEROS LITERARIOS REFLEJADOS EN EL CINE NEGRO
Tomás Gómez Ortiz

84
ENCUESTA SOBRE EL CINE NEGRO

98
RETRATOS
GLENN FORD, LA EXTRAÑA AUTENTICIDAD
Antonio Lucas

102
BOGART, ANTES DE SER BOGART
Oti Rodríguez Marchante

106
EL COLOR DEL HAMPA
Lourdes de Orduña

112
LA INVENCIÓN DE LA MUJER FATAL
Amparo Serrano de Haro

118
EL "CINE NEGRO" DEL COMISARIO MAIGRET
José María García Escudero

124
A QUEMARROPA Y EL OCASO DEL CINE NEGRO
Ignacio Armada

136
VIGENCIA DE WILLIAM IRISH
Dolores Conquero

139
PERIODISTAS EN NEGRO
Víctor Arribas

144
DEL CRIME AL CRIMEN DEL TREN
Jaime de Armiñán

148
TRAGOS, MUÑECAS Y HUMO EN EL ASFALTO
Juan Carlos Laviana

150
¿SOY LA HIJA DE VÍCTOR LASZLO?
Beatriz Pérez-Aranda

154
EL ESPACIO EN EL CINE NEGRO
Francisco Gutiérrez Carbajo

164
CAPRICHOS EN NEGRO

165
SCARFACE
Jos Oliver

172
SCARFACE
Luis Alberto de Cuenca

176
EL DEMONIO DE LAS ARMAS
Fernando R. Lafuente

182
AL ROJO VIVO
Antonio Martínez Sarrión

186
RETORNO AL PASADO
Miguel Marías

190
RETORNO AL PASADO
Clara Sánchez

193
LAURA
Gustavo Villapalos

195
LAURA
Juan Tejero

200
LA DAMA DE SHANGHAI
Miguel Rubio

206
RIDE THE PINK HORSE
Miguel Marías

208
ATRACO PERFECTO
Pedro Crespo

212
EL ÚLTIMO REFUGIO
José María Latorre

216
TOUR DÉTOUR
Quim Casas

220
FORAJIDOS
Carlos Aguilar

222
¿ÁNGEL O DIABLO?
Juan Miguel Lamet

224
MELVILLE, EL SOLITARIO
José Andrés Dulce

230
TRES PREMINGER TARDÍOS
Miguel Marías

233
A SANGRE FRÍA
Julio José Rodríguez

235
FILMANDO DONDE OCURRIERON LOS HECHOS
Javier Coma

240
DON SIEGEL, NEGRO Y SENTIMENTAL
Fernando Méndez-Leite

242
"DOUBLE PERDICIÓN"
Dolores Devesa

245
EL SUEÑO ETERNO
José Antonio Pruneda

247
MISTER ARKADIN
Juan Cobos

250
CONTRA EL IMPERIO DEL CRIMEN
Francisco Izquierdo

252
EL PODER DEL MAL
Francisco Llinás

256
EL FUGITIVO
Adolfo Castaño

258
LA MUJER DEL CUADRO
Adolfo Bellido

262
RELATO CRIMINAL
Juan José Plans

264
OPERADORES EUROPEOS EN EL CINE NEGRO
Tote Trenas

270
VERDADES Y ALGUNAS MENTIRAS ACERCA DE LA MÚSICA EN EL LLAMADO FILM NOIR
José María García Martínez

276
UN CLÁSICO, UN RARO Y UN MODERNO

278
THE MOVIE BOOK OF FILM NOIR
Miguel Marías

279
DICCIONARIO DEL CINE NEGRO
Juan Cobos

280
THRILLERS
Pablo Ruiz

Esta revista es miembro de ARCE. Asociación de Revistas Culturales de España.

La hegemonía conservadora

ISABEL VALCÁRCEL

Estados Unidos era el país más poderoso de la tierra al terminar la II Guerra Mundial. Su ejército —en hombres y armamento— era el mejor equipado y el monopolio de la bomba atómica proporcionaba un poder hasta entonces insospechado. Su desarrollo industrial no tenía parangón y las alianzas surgidas de la guerra y la creación de las Naciones Unidas hacían pensar que un periodo de estabilidad haría posible reducir los gastos militares.

Pero las expectativas no se cumplieron por el enfrentamiento casi inmediato con la URSS y sus países satélites y el fin del monopolio atómico. Washington y Moscú se veían tan recíproca y peligrosamente amenazados que la "guerra fría" (1948-1962) estalló dividiendo el mundo en dos bloques y haciendo que Estados Unidos ejerciese una vigilancia permanente frente al expansionismo comunista: en el ámbito internacional se reforzaron las alianzas y se mantuvo un potente aparato militar. Dentro del país, el desarrollo económico y el triunfo de la clase media con su *american way of life* contrastaba con el temor a la subversión comunista que llegó a identificar a la izquierda ideológica con la traición a los

Elvis Presley. Conferencia de prensa en París

ideales norteamericanos, degenerando en una auténtica "caza de brujas" durante la primera mitad de los años cincuenta.

A pesar de la amenaza "comunista", a pesar del sentimiento de indefensión ante un posible ataque nuclear, a pesar de los casos de espionaje que de vez en cuando sacudían la conciencia de los norteamericanos, los años de prosperidad durante el segundo mandato de Harry S. Truman y los dos de Dwight D. Eisenhower, se recordarían como una "edad dorada". En estos años, Estados Unidos exportó toda una forma de vivir, de expresarse, de bailar y hasta de fumar. La vanguardia era "americana" y un nuevo El Dorado se vislumbraba al otro lado del Atlántico.

TELÉFONO ROJO, VOLAMOS HACIA MOSCÚ

Europa Occidental despegó a gran velocidad hacia el desarrollo capitalista gracias a los 13.200 millones de dólares del "plan Marshall", que junto con la firma del Tratado del Atlántico Norte (1947) sirvieron de efectivo dique de contención frente a la amenaza comunista que se "agazapaba" tras el Telón de Acero.

Asegurada Europa, la "política de contención", definida por Truman y continuada por su sucesor, el general Eisenhower, también se extendió a otros continentes. En 1949 el partido comunista liderado por Mao-Tse-tung expulsaba de China a los nacionalistas de Chiang-Kai-shek, que se instalaban en la isla de Formosa. Un duro golpe para el pueblo norteamericano, que llevaba años comerciando y evangelizando en este país. Al año siguiente, los comunistas de Corea del Norte invadían Corea del Sur, país apoyado económica y militarmente por Estados Unidos. Las Naciones Unidas aprobaron la intervención militar para restablecer la frontera en el paralelo 38, pero el grueso de las operaciones y de los mandos correspondieron a Estados Unidos. El general MacArthur se había propuesto no sólo restablecer la frontera sino echar a los comunistas de Corea del Norte y hasta de la misma China. Cuando MacArthur fue sustituido y las tropas se replegaron tras el paralelo 38, comenzó una guerra de desgaste que acabó siendo impopular y determinante a la hora de dar la victoria al partido republicano en las elecciones presidenciales de 1952.

Ante la ofensiva comunista en Asia, Estados Unidos firmó un tratado de paz con Japón, proporcionándole ayuda económica y militar a cambio de bases en el archipiélago: Japón se convirtió en el bastión contra el comunismo en el Lejano Oriente. Otros pactos se sucedieron en este área por el mismo motivo: con Australia y Nueva Zelanda en 1951 (ANZUS); en 1954, Australia, Filipinas, Francia, Nueva Zelanda, Pakistán, Reino Unido, Estados Unidos y Tailandia firmaban el Tratado del Sureste Asiático (SEATO).

En 1949 la URSS hizo estallar su primera bomba atómica: Estados Unidos era susceptible de ser atacado en su mismísimo territorio, a pesar de los dos océanos que hasta ahora habían servido de escudos protectores. A finales de los años cuarenta el sentimiento de inseguridad se agudizó al tiempo que salían a la luz importantes casos de espionaje: Richard M. Nixon, senador por California y miembro del Comité de Actividades Antiamericanas, había conseguido demostrar que Alger Hiss, que había ocupado importantes cargos de confianza con Roosevelt y Truman, era un espía al servicio de la URSS, siendo condenado en 1950. No había terminado de preguntarse el ciudadano de a pie en quién se podría confiar ya si un alto cargo de la Casa Blanca resultaba ser un espía comunista cuando nuevos casos sacudieron al pueblo americano: en 1950, el científico británico Klaus Fuchs confesaba haber pasado información sobre secretos atómicos a Moscú. Dos de sus colaboradores norteamericanos, el matrimonio formado por Julius y Ethel Rosenberg, fueron ejecutados en 1953.

Espionaje, secretos atómicos al descubierto, comunistas en acción... el caldo de cultivo idóneo para que un oscuro senador republicano por Wisconsin, Joseph R. McCarthy creara con su actitud una nueva palabra en el argot popular, el "maccarthysmo", un sinónimo de acusación indiscriminada y sensacionalista sobre la pertenencia o simpatía de una persona o grupo hacia el comunismo. Entre 1950 y 1954 el populismo de McCarthy fue secundado por miles de norteamericanos que, apoyados en el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC), crearon

Corea, 1950

comités locales que en los pueblos, ciudades, empresas y sindicatos se dedicaron a la "caza" de comunistas y otras conductas "desviadas", cebándose principalmente en tres sectores: el mundo del entretenimiento, los sindicatos y la Administración (3.000 personas del Gobierno Federal perdieron sus puestos de trabajo en esos años, bien porque fueron directamente acusados, bien porque prefirieron marcharse antes de someterse al interrogatorio de la HUAC).

LA TAPADERA

Los sueños de la fábrica de Hollywood devinieron pesadillas para cientos de profesionales que allí trabajaban: directores, guionistas, actores y técnicos que pertenecían o habían pertenecido al Partido Comunista de Estados Unidos (PCUSA) o que, simplemente, habían mostrado una tendencia de izquierdas (lo cual fue bastante habitual durante los años treinta hasta el pacto nazi-soviético de 1939) fueron sometidos a juicios poco menos que inquisitoriales. Los interrogatorios públicos de la HUAC a los inculpados ocuparon las portadas de los periódicos y Hollywood se hizo famoso por algo más que por sus películas. Sin embargo, a la HUAC se le adelantaron y, por supuesto, mostraron su apoyo, un grupo de cineastas —Sam Wood, Clarence Brown, Walt Disney, Robert Taylor, Hedda Hopper, James Coburn, John Wayne y Gary Cooper, todos éstos con cargos directivos— que se agruparon en 1944 bajo las siglas MPAPAI *(Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals)*, los cuales, preocupados por la presencia de comunistas y otras personas de "similar calaña", estaban dispuestos a acabar con su influencia en el mundo del cine. Frente a éstos, surgió el *Hollywood Democratic Committee* (HDC) en 1946, integrado por George Pepper, Gene Kelly, John Howard Lawson, Edward Dymitryk, John Garfield, Ira Gershwin, Edward G. Robinson y Orson Welles, entre otros; unos convencidos comunistas, otros convencidos liberales. Sin embargo, poco pudieron hacer y muchos de sus miembros sufrieron en persona, de una u otra forma, las consecuencias de la "caza de brujas".

El 24 de noviembre de 1947 ocho guionistas y dos directores comparecieron ante la HUAC. Conocidos como "los diez de Hollywood" (John Howard Lawson, Ring Lardner Jr., Albert Maltz, Dalton Trumbo, Alvah Bessie, Lester Cole, Edward Dmytryk, Adrian Scott, Samuel Omitz y Herbert Biberman) fueron condenados a un año de cárcel. Inmediatamente, los directivos de las más importantes productoras lanzaron tam-

Julius y Ethel Rosenberg, condenados por espionaje y ejecutados

bién su condena desde el Waldorf Astoria de Nueva York: los "diez de Hollywood" estaban despedidos y lo mismo se haría con todos aquellos sospechosos de izquierdismo. Las "listas negras" comenzaron a circular por los estudios y cientos de personas perdieron sus empleos —bastaba la simple sospecha para acabar en la calle—. Pero uno de los "diez", Dmytryk, consiguió salir antes de la cárcel y recuperar su trabajo gracias a que se "arrepintió" y delató a algunos de sus colegas (condición *sine qua non* que se impuso desde este momento para "reintegrarse" al sistema). El aire en Hollywood se hizo irrespirable: a las "listas negras" se añadió la delación de quienes trataban de salvar su puesto de trabajo, o "su piscina" según la crítica que de ellos hizo Orson Welles, uno de los directores que se exilió en desacuerdo por lo que estaba sucediendo en su país, al igual que sus colegas John Huston y Fritz Lang.

Joseph McCarthy, senador de Wisconsin

HARRY S. TRUMAN (1884-1972)

Político y 33 presidente de Estados Unidos (1945-1952). De familia campesina, su carrera política dentro del Partido Demócrata comenzó al final de la I Guerra Mundial. Pronto adquirió fama por su honestidad, siendo elegido senador en 1935. Intervino activamente en la elaboración de importantes leyes sobre la aviación civil y el ferrocarril bajo la presidencia renovadora de Roosevelt.

En 1944 fue nombrado vicepresidente con Franklin D. Roosevelt y, al año siguiente, tras la muerte de éste, le sucedió en la Casa Blanca (1945). Bajo su mandato se tomó la decisión de bombardear Hiroshima y Nagasaki.

Al finalizar la II Guerra Mundial y en pleno estallido de la "guerra fría" definió la "doctrina Truman", orientada a la consolidación de las relaciones entre los países occidentales y la reconstrucción de Europa con el "plan Marshall". Fue uno de los artífices de la formación de la OTAN (1949) para contener la expansión soviética en Europa.

Reelegido presidente en 1948, decidió la intervención norteamericana en Corea (1950-1953).En la política interior sus indecisiones sobre los graves conflictos sociales (huelgas del acero, ferroviaria, minería) le acarrearon el malestar de la población y le hicieron perder popularidad así como las elecciones de 1952 en favor de su rival, el general y candidato republicano Dwight D. Eisenhower.

Trató de mantener la política del "New Deal" de Roosevelt, pero vio mermadas sus posibilidades por la fuerte oposición republicana, que tenía la mayoría en el Congreso y en el Senado. Sus intentos de continuar con la política del bienestar hacia los más desfavorecidos los recondujo a través de lo que él denominó "Nuevo Contrato".

Gran repercusión tuvo en los medios de comunicación el caso del dramaturgo Arthur Miller, quien también tuvo que sentarse en el banquillo de los acusados de la HUAC en 1956. Cuando se le conminó a que delatara a otros, su respuesta fue contundente: "yo no podría mencionar a una persona y ocasionarle problemas. Son escritores, poetas y, según creo, la vida de un escritor, a pesar de lo que pueda parecer, es bastante difícil. Yo no lo haría más difícil para nadie. Les pido que no me hagan esa pregunta". Y así fue. Pero se comenta que quien estaba detrás de esa respuesta no era otra que su novia entonces, Marilyn Monroe, que al verle tan nervioso la víspera de su comparecencia le había hablado con esas mismas palabras para terminar añadiendo: "no puedes dejar que esos hijos de puta te manejen".

Más de doscientas personas perdieron su trabajo, algunas vieron definitivamente truncadas sus carreras (especialmente los actores y los técnicos cuya presencia física era necesaria para el desarrollo de sus actividades) y otros pudieron —los guionistas— trabajar en la clandestinidad, aunque vieron sus sueldos rebajados notablemente y sus trabajos firmados por otras personas a las que se denominó "tapaderas", como explica Walter Bernstein, uno de los guionistas que tuvo que sobrevivir de esta manera y que escribió el guión de **La tapadera** (1976): la "tapadera" tenía que ser "un escritor con una cierta credibilidad. No podía ser tu abuela. Debía ser alguien que, por ejemplo, pudiera intervenir en una reunión, y eso no era fácil. La gente que se prestó a ello lo hizo por diversas razones. Algunos lo hicieron por dinero y cobraban un diez por ciento del trabajo... otros lo hicieron porque querían promocionar su propio nombre como guionistas... otros, finalmente, lo hacían por amistad, porque pensaban que no era justo todo aquello que estaba sucediendo". De esta manera, algunos "oscars" fueron recogidos por quienes habían firmado el guión pero no por quienes lo habían escrito: bajo la firma de Phil Yordan, por ejemplo, se escondían los nombres de Ben Maddow, Bernard Gordon o Julian Halevy Zemy, entre otros, que colaboraron en las películas de Nicholas Ray y de Anthony Mann para Bronston.

A mediados de los cincuenta, las "listas negras" fueron cayendo en desuso ante la necesidad de las productoras de recuperar a quienes con su talento eran capaces de hacer frente a la dura competencia de una nueva y exitosa forma de informar y entretener sin salir de casa: la televisión. Aunque para entonces muchos habían abandonado Hollywood con la firme promesa de no regresar jamás, como Charles Chaplin, Jules Dassin o John Berry.

REBELDE SIN CAUSA

La ola de conservadurismo que cubrió Estados Unidos durante la segunda mitad de los cuarenta y los años cincuenta reavivó también el sentimiento religioso, por lo que no es de extrañar que **Los diez mandamientos** (1956) fuese una de las películas más taquilleras del momento (espectacularidad aparte).

Aquel temor de 1946 ante un futuro incierto pronto dio paso a una sensación de bienestar y prosperidad, que se convirtió en una "edad dorada" durante los dos mandatos de Eisenhower (1952 y 1956). Junto a la adquisición de los nuevos productos generados por la guerra (televisión, plásticos, nuevos textiles, aire acondicionado) crecía también la demanda de los que habían escaseado durante el conflicto (el frigorífico, el automóvil y la radio). Gracias a la compra a plazos y a la tarjeta de crédito —dos fórmulas que rápidamente se generalizaron— todos (especialmente los ciudadanos blancos) podían disfrutar de una amplia oferta sin agobios económicos inmediatos y se podía cumplir ese otro gran sueño americano: una casa en las afueras de la ciudad. Las zonas residenciales (*suburbs)* con todos los servicios en un "centro" cercano crecían como los hongos al lado de las ciudades, y mientras los blancos de "cuello blanco" se mudaban a las afueras, los negros iban ocupando sus antiguas casas. Pero eran negros pobres en su gran mayoría, muchos procedentes de los

Estados Unidos, 1954

estados racistas del Sur. Negros pobres que harían incrementar los costes sociales de los municipios, que ya habían visto mermados sus ingresos por la emigración blanca. Las grandes ciudades, como Nueva York, entraron en una situación de bancarrota permanente.

Pero la prosperidad no se debía únicamente a la gran demanda de artículos de consumo, sino también a las medidas federales que desde los gobiernos de Truman primero y de Eisenhower después se establecieron: reducción de impuestos, préstamos a las empresas, saldo de las fábricas y del material de guerra, sostenimiento de los precios agrícolas y, algo esencial durante los años de la posguerra: la ayuda a los soldados para su reinserción en la vida civil. La Ley sobre el Reajuste de los Militares (1944) o "Carta de los derechos del soldado", como se la llamó popularmente, daba ayudas económicas a los veteranos para la educación y la creación de empresas propias o de granjas en el campo (esta "Carta" se amplió luego a los ex combatientes de la guerra de Corea).

La población creció de manera sostenida gracias al descenso de la mortalidad infantil (la vacuna de la poliomelitis se generalizó y también se aisló la estreptomicina) y gracias también a las nuevas remesas de inmigrantes. A pesar de que el sistema de cuotas por países estuvo vigente hasta 1965, éste no se respetó estrictamente ya que llegaron muchos refugiados de los países bajo régimen comunista. La primera excepción respecto a las "cuotas" se dio nada más finalizar la contienda, cuando la Ley de Viudas de Guerra (1946) permitió la entrada en el país de 150.000 mujeres (viudas, novias o esposas de soldados norteamericanos) y de sus 25.000 hijos. En 1948 y 1950 dos leyes sobre personas desplazadas abrieron la frontera a 410.000 europeos del Centro y del Este del Viejo Continente. Gracias a la Ley de Auxilio al Refugiado (1952) otros 214.000 europeos del Este llegaron a Estados Unidos. Sucesivas leyes fueron facilitando la afluencia de otros refugiados (35.000 húngaros tras la revuelta de Hungría de 1956, 650.000 cubanos tras la victoria de Fidel Castro en 1959). Si los refugiados políticos constituyeron la quinta parte del total de la inmigra-

El sueño americano de los 50

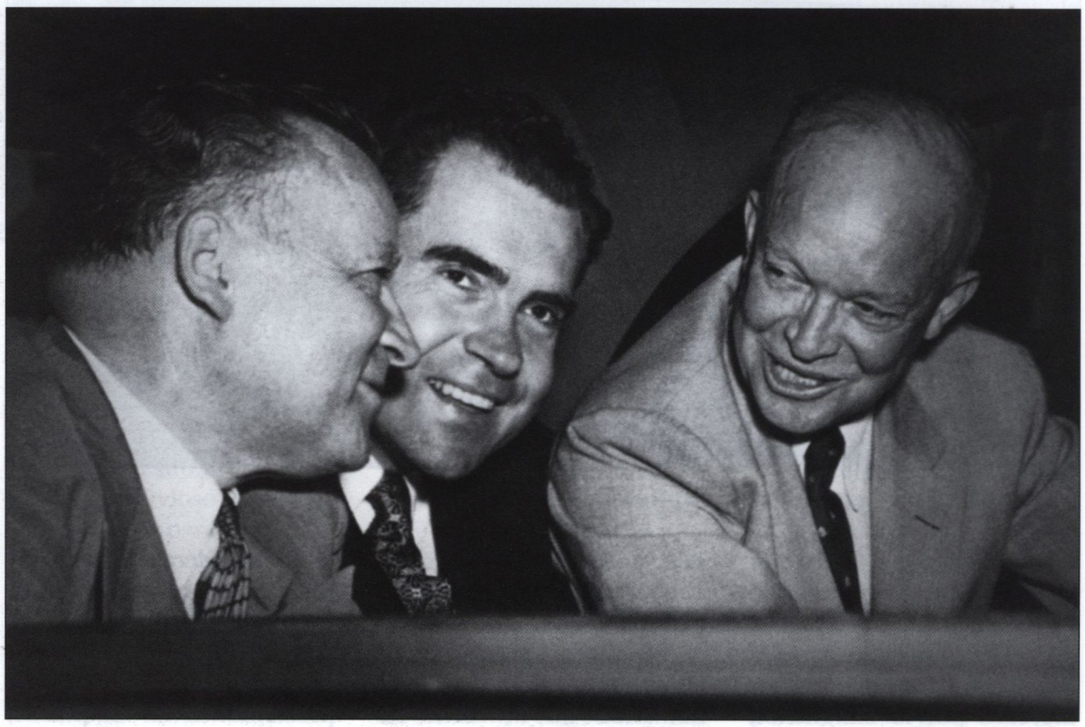
ción entre 1945-65, otro gran contingente lo integraron canadienses y, sobre todo, mexicanos: mediante acuerdos anuales un total de 5 millones de braceros fueron subcontratados en los campos del suroeste de Estados Unidos, aunque fueron muchos más los que llegaron ilegalmente (sólo en 1954 fueron deportados un millón de "espaldas mojadas" a México).

Consecuencia de la prosperidad general fue la gran movilidad de población dentro del país, no sólo de la ciudad a las afueras o de los negros hacia el centro de las ciudades, sino también hacia los estados donde se localizaban industrias en plena expansión como la electrónica y aeroespacial (California), la petroquímica y el gas (Texas, Louisiana) y la de los cítricos, frutas y turismo (Florida) y se realizaron importantes fusiones entre empresas relacionadas con la más moderna tecnología (General Motors, Lockeed, IBM, ITT) a la que no era ajena la industria militar financiada por el Gobierno. En definitiva, el producto nacional bruto que en 1945 fue de 212.300 millones pasó a 505.900 en 1960. Para facilitar esa movilidad se elaboró en 1956 un plan de autopistas interestatales a diez años vista con un presupuesto de 25.000 millones de dólares. El automóvil y la carretera se convirtieron en parte importante del *american way of life*: como rezaba uno de los eslóganes republicanos durante la campaña electoral de 1956, "todo medra menos las pistolas". Para muchos debió ser así efectivamente, porque el general Eisenhower, "Ike" como era conocido popularmente, volvió a ser presidente por segunda vez.

UN DÍA EN NUEVA YORK

Esa "edad dorada" también se reflejó en el mundo de la cultura: arte, ciencia, literatura, cine, arquitectura, música... Estados Unidos marcaba el ritmo en todos los campos y Nueva York era ahora la capital de las vanguardias.

Occidente leía las novelas de Norman Mailer, J. D. Salinger, Saul Bellow, Ralph Ellison, James Baldwin, Bernard Malamud y, por supuesto, de los ya consagrados en la etapa anterior: Ernest Hemingway y William Faulkner. Eugene O'Neill escribía la considerada por muchos su obra maestra, *The Iceman Cometh* (1946), y, a su muerte (1953), ya tenía dos notables sustitutos en los escenarios: Arthur Miller y Tennessee Williams. Los poetas Robert Frost y



Arthur Summerfield, Richard Nixon y Dwight D. Eisenhower

Señal indicadora en Pittsburg (1955)

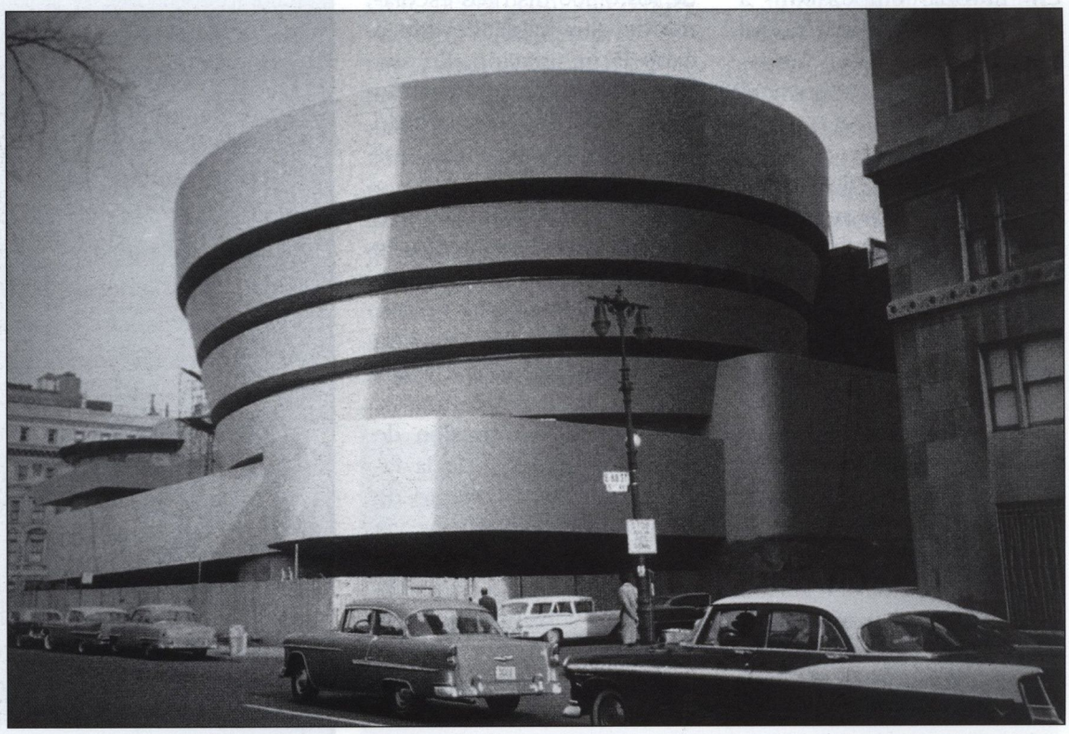
Robert Lowell publicaron también sus obras más representativas en estos años y todos ellos llegaron al gran público gracias a la generalización de las ediciones de bolsillo, que rivalizaban con la enorme oferta de revistas de muy dispar contenido.

En la pintura, la explosión de vitalidad aportada por artistas europeos (Arshile Gorky, Willem de Koonig, Mark Rotho) fue superada por los artistas norteamericanos: Andrew Wyeth, Edward Hopper y, sobre todo, Jackson Pollock eran los auténticos triunfadores.

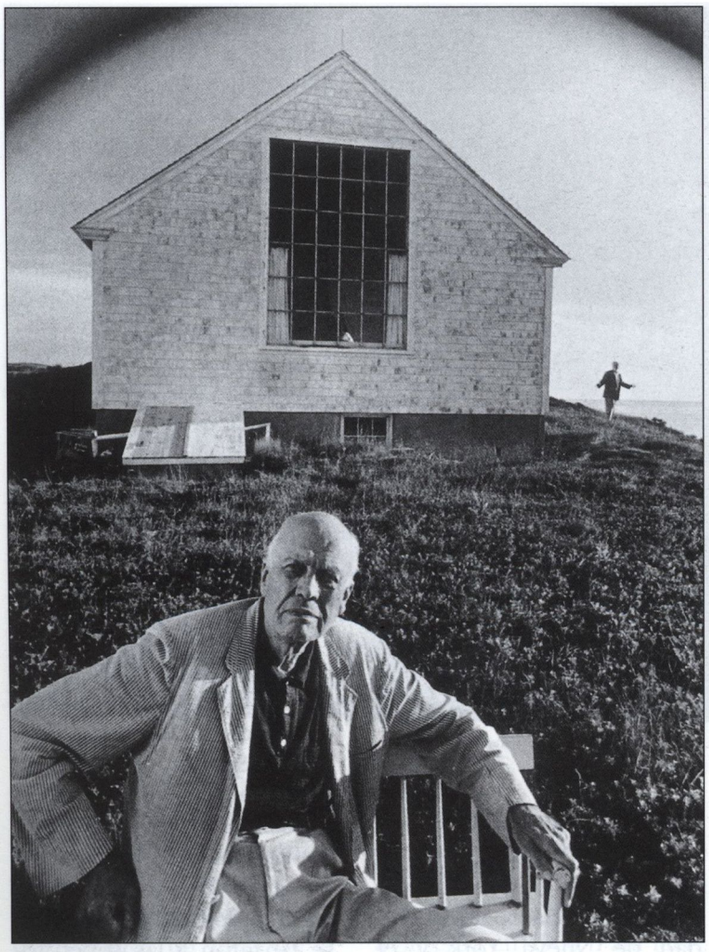
Otro tanto sucedía en la arquitectura, y los edificios funcionales de cristal, aluminio y acero inspiraron a los arquitectos del resto del mundo. Había muchos que eran europeos de nacimiento y que dejaron en Estados Unidos su personal impronta (Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Breuer), pero fue el norteamericano Frank Lloyd Wright quien coronó su deslumbrante carrera con el Museo Guggenheim de Nueva York.

Aunque la música clásica gozó de grandes compositores, algunos también de origen europeo, la música popular se escuchaba y se bailaba en cualquier parte gracias a la radio y a la televisión: el jazz, el rock y los grandes musicales como *My Fair Lady* (1956) y *West Side Story* (1957) triunfaban al lado de los grandes ballets de San Francisco, de la ciudad de Nueva York y el American Ballet Theatre, mientras se multiplicaban las orquestas sinfónicas.

Fue precisamente la televisión la que sacudió de sus sillones a la industria cinematográfica: había que competir con la pequeña pantalla y lograr que la gente volviera al cine, así que no hubo más remedio que echar mano de muchos inventos que no se habían valorado hasta entonces. Tres nuevos elementos irrumpieron en el cine de los años cincuenta cambiando los contenidos y la estética: frente al blanco y negro de la televisión, el color se impuso de tal manera que hacia 1954 más del 50 por ciento de las películas se realizaban en Technicolor o Eastmancolor. En segundo lugar, la pantalla aumentó de tamaño y se ensayaron diferentes sistemas con mejor o peor fortuna (Cinerama, 3-D, CinemaScope, VistaVision, Todd-Ao, Panavisión); el tercer elemento que se incorporó fue el sonido estereofónico. Con toda esta parafernalia a punto, los grandes estudios se lanzaron a las superproducciones, no sólo para mantener su cuota de recaudación en el interior, sino también porque fuera de las



Museo Guggenheim (Nueva York)



Edward Hopper (1960)

fronteras el mercado había cambiado y la competencia con las leyes protectoras que en Europa empezaban a decretarse exigía una nueva estrategia.

ARDE MISSISSIPPI

En 1953, el juez Earl Warren había sido nombrado presidente del Tribunal Supremo. Al año siguiente Warren se hizo famoso por la decisión histórica que tomó durante "el caso Brown contra el Consejo de Educación de Topeka". En nombre de todo el Tribunal, el juez Warren reconocía el derecho de los negros a asistir a cualquier escuela pública, ordenando acabar inmediatamente con la segregación racial, práctica habitual en los estados del Sur.

De "violación de los derechos estatales" fue considerada esta decisión por los Consejos de Ciudadanos Blancos, y a finales de 1957 solamente el 12 por ciento de los 6.300 distritos escolares del Sur había llevado a cabo la integración. En siete estados, ningún niño negro había conseguido compartir clases con los niños blancos.

Otro fracaso similar ocurrió cuando se intentó la igualdad de voto para los negros del Sur, de los cuales, a la altura de 1956, sólo un cuarto del total estaba registrado en las listas electorales. A pesar de la Comisión de Derechos Civiles y de la facultad del Departamento de Justicia para actuar por vía judicial contra quienes se negaran, la realidad es que las autoridades blancas sureñas lograron zafarse de estas medidas integradoras mientras las organizaciones racistas se reorganizaban y mostraban

DWIGHT D. EISENHOWER (1890-1969)

Militar y político fue el 34 presidente de Estados Unidos entre 1953-61. Durante la II Guerra Mundial organizó y coordinó las operaciones aliadas en África (1942) e Italia (1943). Tras asumir el mando de las tropas aliadas en Europa, dirigió el desembarco de Normandía (1944). Sucedió a George C. Marshall como jefe del Estado Mayor de su país y fue comandante jefe de la OTAN hasta diciembre de 1950.

Atraído por su prestigio personal y militar, el Partido Republicano le ofreció la candidatura a la presidencia en las elecciones de 1952. Con su victoria, los republicanos recuperaban el Gobierno tras 20 años de triunfo demócrata. Su actitud ante la presidencia la definió como de "conservadurismo activo", es decir, la de actuar como contrapeso del poder legislativo pero no interferir como, en su opinión, habían hecho sus predecesores Roosevelt y Truman. Tal y como había prometido durante su primera campaña electoral, terminó con la guerra de Corea (1950-1953).

Formaron parte de su gobierno destacados hombres de negocios: el abogado de empresas John Foster Dulles fue Secretario de Defensa y el ejecutivo millonario George Humphrey fue Secretario del Tesoro. Los sindicatos perdieron gran parte de su poder y se privatizaron muchas empresas estatales como las dedicadas a la construcción de embalses y explotación de recursos naturales como el petróleo. La "caza de brujas" de McCarthy y la ejecución del matrimonio Rosenberg fueron dos episodios que dieron la vuelta al mundo. Dotado de un gran carisma personal (a Eisenhower se le llamaba cariñosamente "Ike" y a su esposa "Mammie"), su periodo presidencial se recuerda en Estados Unidos como una nueva "edad dorada".

Durante su mandato se acentuó la "política de contención" del comunismo y se afianzó la presencia económica y militar de Estados Unidos en el mundo. Durante su segundo mandato tuvo que enfrentarse a numerosos conflictos internacionales relacionados con los procesos de descolonización y la "guerra fría". Tras los acuerdos de Ginebra sobre Indochina (1954) envió ayuda y asesores militares a Laos. Apoyó la creación de la SEATO (1954) para contener el avance comunista en Asia. Defendió la ayuda norteamericana —económica y militar— a las naciones de Oriente Medio y la intervención militar en caso de agresión por parte de un país comunista.

Cuando la URSS lanzó el primer satélite soviético *(Sputnik)* en 1957, Eisenhower respondió con la creación de la NASA. Los últimos años modificó las relaciones con ese país recibiendo a Nikita S. Jruschov en la Casa Blanca en 1959. Retirado de la política en 1961, se dedicó a escribir sus memorias.

su fuerza públicamente a través de la *National Association Knights of the Ku Klux Kan.*

En contraste con el fracaso de las autoridades federales en pro de la integración de los negros, fueron éstos quienes consiguieron resultados mucho más radicales e inmediatos. Los jóvenes negros que habían participado en la II Guerra Mundial volvieron con nuevas actitudes sobre su relación con los blancos (ya en 1943 se había producido una ola de violencia en los campamentos militares del Sur que luego se extendió a Detroit y Nueva York, donde todas las propiedades de los blancos de Harlem fueron destruidas. Algunos dirigentes negros como Calloway o Jones se negaron a alistarse mientras

Estudiante racista (Arkansas) abandonando el campus

Reunión del Ku Klux Klan (1951)

existiera la segregación y otros la consideraron una "guerra de los blancos"). Por su parte, la televisión difundía un modo de vida de los blancos al que ellos, los negros, no podían ni tan siquiera aspirar dada la marginación general en que vivían. Comenzó la movilización negra con diferentes líderes y diferentes propuestas —unas violentas, otras pacíficas— y con numerosas manifestaciones. La más conocida fue la encabezada por el joven ministro baptista Martin Luther King Jr. en diciembre de 1955 en Montgomery (Alabama): 50.000 vecinos negros boicotearon los autobuses hasta noviembre de 1956, cuando el Tribunal Supremo declaró inconstitucional la separación de los viajeros por el color de la piel. Restaurantes, tiendas, hoteles... fueron haciendo desaparecer el distinto trato a la clientela que hasta entonces se había venido ejercitando como algo natural.

El movimiento negro tendría su auge en los años sesenta, igual que las manifestaciones "beat" de Kerouac (término acuñado en 1952) y de Allen Ginsberg con su poema *Aullidos* (1955). Éstos eran entonces sólo unos síntomas que irrumpirían "ensordecedoramente" para muchos en la década siguiente. Pero ésa es otra y muy diferente historia.

BIBLIOGRAFÍA:

Historia General del Cine, Vol. VIII, *Estados Unidos (1932-1955)*, Barcelona, Cátedra, 1996.

Román Gubern, *Historia del Cine*, Barcelona, Lumen, 1989.

Maldwyn A. Jones, *Historia de Estados Unidos, 1607-1992*, Barcelona, Cátedra, 1995.

Pedro Vives, *La América de la opulencia*, Madrid, Cuadernos Historia 16, 1985.

La mujer que se fuma tu nombre

COLOMA FERNÁNDEZ ARMERO

"Si sobre ella se hubiera caído un helado, no se habría derretido". Así describe Raymond Chandler a una de las clientes del detective Marlowe. Alguna que otra vez trato de comportarme como si fuera una de ellas. Miro fijamente a la pupila del dependiente del Corte Inglés como si no hubiera otra pupila igual, pero aun no habiendo otra igual aparento indiferencia por ella. Ensayo diálogos tipo:

—Si me necesita, llámeme.

—No podría caer tan bajo como para necesitarle.

Pero el número fuerte es la conversación telefónica. Intento sacar el mejor registro de voz para acercarme al tono de acero inoxidable, marco despacio los números del teléfono, deletreo el nombre de mi interlocutor como si estuviera fumándome su nombre. Hago largas pausas sacando las respuestas de muy lejos, del fondo de la Antártida por lo menos. Y lo mejor es el final de la conversación, nada de titubeos de despedida, nada de buenos y de acuerdos, nada de risitas amables, lo más efectivo es interrumpir la frase con un desnudo adiós. Pero todo hay que decirlo, con mi estudiado número de mujer Marlowe sólo he conseguido respuestas tipo: qué rara estás, estás enfadada, qué antipática estabas el otro día por teléfono, o cosas así. Pero no desfallezco, sigo intentándolo.

"Los personajes del cine negro fascinan más por lo que callan que por lo que dicen"

Tampoco está mal aprender algunos trucos de los maridos de las mujeres Marlowe. Generalmente no tienen profesión conocida, pero son únicos llevando camisas impecables y preparando *gimlets*. Tengo un amigo que es famoso por emborracharse como un hombre Marlowe. Mientras los demás saltamos a su alrededor como demonios de Tasmania, contando todo aquello que antes de la primera copa juramos no contar, él llega a su punto máximo de embriaguez cuando se le levanta una ceja.

Los personajes del cine negro fascinan más por lo que callan que por lo que dicen. Detrás del argumento hay más argumentos, por eso nunca cansan. Saber quién es el asesino es lo de menos. Es más importante fijarse bien en el ruido que hacen sus zapatos contra los adoquines de la calle 54 y en la forma de colocar los dedos para sujetar el cigarro.

Ahora voy a volver a ver **El sueño eterno**, cuando termine descolgaré el teléfono y practicaré una vez más el número de mujer Marlowe.

Acrílico de María de Frutos (derecha)

DIEZ PLANOS NEGROS *que cambiaron* *Mi Mundo* *y* UNA NOTA OSCURA

JOSÉ LUIS GARCI

Bueno, la verdad es que mi mundo es bastante fácil de cambiar. Así que, a lo peor, no tiene ningún mérito haber retenido las cosas que me soplaron Billy Wilder, Fritz Lang y el resto de los muchachos. Pero, en fin, aquí están esos relámpagos que, al contrario de algunas pelirrojas, nunca me han abandonado. (Las pelirrojas son las peores porque siempre dicen eso de que ellas van a querer por los dos. Debería haber una ley contra las pelirrojas, incluida Catherine McCormack, mi actriz favorita de los últimos años.)

Allan Dwan, ***Ligeramente escarlata***

Ava Gardner

Rita Hayworth

1

Phyllis Dietrichson baja la escalera de su casa de persianas echadas con una esclava en el tobillo. (**Perdición**)

2

El *flashback* que pasan en Acapulco Jeff Bailey y Kathie Moffett. (**Retorno al pasado**)

3

Vine Stone arroja café hirviendo a Debby Marsh. (**Los sobornados**)

***Perdición**, de Billy Wilder*

4

"Un escritor que se casa con una mujer rica, sólo puede escribir cheques", se escucha en **Angel Face**, esa maravilla de película en que Jean Simmons está enamorada de su padre (el escritor sin talento, Herbert Marshall) y se compra un chófer (Bob Mitchum) para, entre otras actividades, matar a su madrastra (Bárbara O'Neill). La vida misma. (Mona Freeman, en combinación, casi roba la película).

5

El plano de cuatro minutos —la cámara está en el interior del coche— en que John Dall y Peggy Cummings atracan el banco. (**El demonio de las armas**)

6

Arthur Coddy, el tipo al que más le ha dolido la cabeza en el cine, el complejo de Edipo hecho asignatura, grita, envuelto en la hoguera: "Made it, Ma! Top of the world!" Ma es la fantástica Margaret Wycherly, antecedente bastante claro de la Lola Gaos de **Furtivos**, otro extraordinario modelo de negrura. (**Al rojo vivo**)

7

Burt Lancaster sale de madrugada del Stork Club, aspira el aire neoyorkino y susurra: "Adoro esta ciudad de mierda" [Traducción que yo hago de "I love this dirty town"]. (**Chantaje en Broadway**).

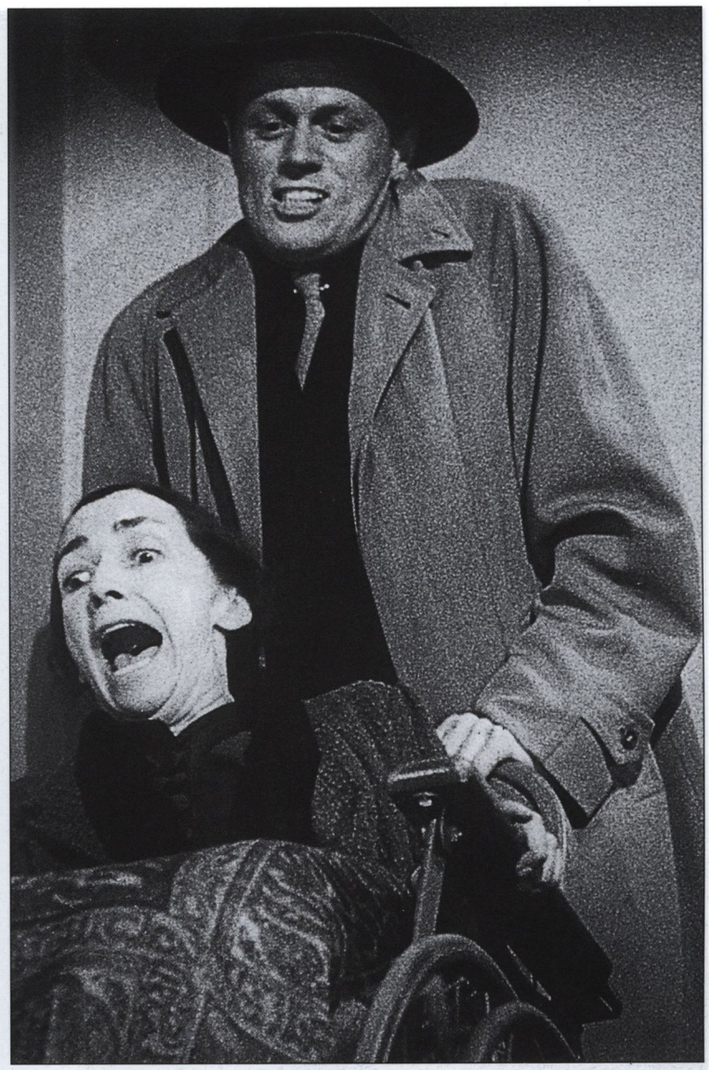
8

Dix desangrado —"Tiene menos sangre que un pollo de cría"—, junto a los caballos. (**La jungla de asfalto**)

Angel Face

El demonio de las armas

Al rojo vivo



El beso de la muerte

9

Richard Wanley le quita el sonotone a Brian Donlevy antes de que Lee Van Cleef y Earl Holliman le ametrallen. No oímos nada, sólo vemos los fogonazos en la oscuridad. (**Agente especial [The Big Combo]**)

10

Richard Widmark arroja a la inválida en silla de ruedas, Mildred Dunnock, escalera abajo. (**El beso de la muerte**)

Hablando de cine negro —tecleo de madrugada en una Underwood, por supuesto que con copas y en medio de un calor de mil demonios; según la radio, hace un rato, a las dos y media teníamos 29 grados; es una de esas noches madrileñas de agosto que parecen disecadas, ya saben, de las que todavía almacenan en el bochorno una buena dosis de resentimiento del pasado, como aquellas de los veranos de la posguerra, las primeras que recuerdo, cuando el silencio (de abanico, de bicarbonato, de cigarrillo negro) era el peor de los siete pecados capitales... "Sorry", me he ido; he dicho que estaba con copas, no mentía—; en cuanto al cine negro, empiezo de nuevo, tengo que confesaros que nunca he podido explicarme satisfactoriamente esas benditas películas donde las mujeres olvidan y los hombres recuerdan; siempre he intuido que son mucho más de lo que parecen, pero no termino de pillarlas. Se me escurren como los sueños cuando te despiertas, como los cubitos de hielo entre los dedos, más aún, como el dinero en Las Vegas. Preminger, Siodmak, Tourneur, Fuller, Joseph Lewis (que acaba de morir, según leo en el *New York Times,* a los cien años), Raoul Walsh, Nick Ray, todos, nos sugieren

El parador del camino

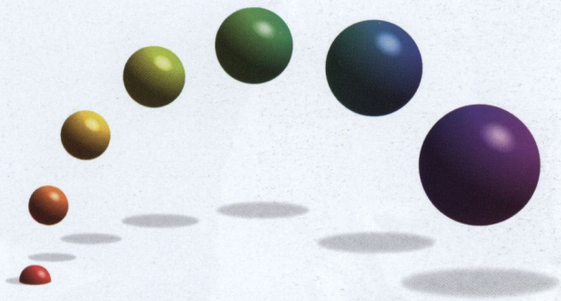
bastante más de lo que creemos sentir, y, desde luego, transmiten esa impresión sagrada de que han filmado lo que no sabían que sabían, que de eso se trata. Las películas negras —y me parece que no ocurre con ninguno de los otros géneros— comienzan en la experiencia y poco a poco llegan al significado. Nosotros, en cambio, los aficionados, los cinéfilos, empezamos siempre con el significado (o como rayos se llame) y llegamos a la experiencia, si es que llegamos.

La expresión *film noir* (¿existe alguna película que se llame *Film Noir*? Sé de una titulada **Série Noire**, de Alain Courneau, basada en una novela del gran Jim Thompson, que se deja ver); el famoso término, decía, lo inventó un crítico francés llamado Nino Frank, mediados los cuarenta, y hasta ahora, que yo sepa, nadie ha logrado definir, ni bien ni mal, esta clase de cine. Naturalmente, los de la tribu no hemos parado de discursear acerca de sus límites, o de la importancia que atesoran la noche y la ciudad; de la vulnerabilidad del detective solitario, del dominio del claroscuro; de la paranoia de la Guerra Fría y el miedo atómico en algunos films, y, atentos, de las morenitas de escotes blancos, niñas Chole que llevan mayo en la mirada y enero en el corazón y que, ay, mueven ligeramente los labios al leer y consiguen que llegues a gritarlas como si fueses su marido; y de las rubias teñidas de muslos compactos (los de Virginia Mayo, por ejemplo, en **Al rojo vivo**), uñas afiladas de verdad (nada que ver con las de Flo Griffith), y bocas del tamaño **Esto es Cinerama**, o sea, muñequitas que parecen inofensivas pero que te conducen directamente al peligro, al insomnio, a la muerte, o te dejan malherido de por vida, que significa que ya no vuelves a reírte del todo. Uf, esas perversas del cine negro a las que no les interesa tu infancia, que logran hasta que desconfíes del amor que sientes por ellas cuando te echan los brazos al cuello. Me encantan. Con su ojo bueno y su ojo malo, como algunas heroínas de los cuadros de Picasso, todas graduadas en Maldad University, todas dispuestas a enseñarte que el amor casi siempre es cosa de uno y pocas veces de dos. Suelen mirarte con el mismo interés con que tú sigues un partido en diferido del que ya conoces el resultado. Hay que ver, a cada putada que hacen es como si tomaran pastillas para ponerse más guapas. Las adoro. A su lado, la pareja nunca baja del diez; tú pones el uno y ellas el cero.

Pero dejemos un rato las chicas malas, piedra rosetta del género, sin duda su elemento más llamativo, y sigamos filosofando por otros senderos. Como el fundido en negro de cien fotogramas, el Crimen, la Corrupción, el poder de las monedas ("El único problema con el dinero es que hay poco", decía el tipo de **Detour**); la narrativa confusa, las gabardinas y los sombreros sin rumbo, la voz en *off* —*voice-over*, susurran por Hollywood Boulevard—, los *flashback*, la gente desdichada que ha ido de menos a nada, esos perdedores que uno juraría que duermen vestidos, que incluso hablan desde la tumba, influencia de Poe y Hawthorne. ¿Más antecedentes? Sí, claro, muchos. Ahí, en lo cultural, no está el problema.

egeda Siglo XXI

Nueva imagen... ...nueva sede



egeda

Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales

Luis Buñuel, 2 - 3º. Edificio Egeda
Ciudad de la Imagen. Pozuelo de Alarcón
28223 Madrid

Teléfono: 91 512 16 10
Fax: 91 512 16 19
www.egeda.es

Oficinas asistenciales:

Consell de Cent, 419, 2º 1ª
08009 Barcelona
Teléfono: 93 231 04 14
Fax: 93 231 33 36

Luis Montoto, 107, portal A, 4º H. Edificio Cristal
41007 Sevilla
Teléfono: 95 457 78 17
Fax: 95 457 03 29

Ramón María Lili, 7, 1º
20002 San Sebastián
Teléfono: 943 32 68 19
Fax: 943 27 54 15

Franchy y Roca, 5, Oficina 503
35007 Las Palmas de Gran Canaria
Teléfono: 928 22 35 73
Fax: 928 26 71 30

Área Central. Plaza de Europa, 15 A - 5º, B2
15703 Santiago de Compostela
Teléfono: 981 56 23 44
Fax: 981 56 23 66

Jorge Juan, 3, 1º - 2ª
46004 Valencia
Teléfono: 96 394 12 12
Fax: 96 394 12 13

CERTIFIED IQNet QUALITY SYSTEM
AENOR ER Empresa Registrada ER-1045/2/98

Pongamos Baudelaire, primer poeta urbano, el genio que descubrió ese sentimiento tan moderno que conocemos por desbarajuste, un cóctel a base de 95% de fracaso, 5% de melancolía y una rodaja de miedo, en vaso mezclador, con mucho hielo, se sirve helado, una superación del Dry Martini que permite que negocies con tus recuerdos sin hacerte trampas. Pongamos también la revista *Black Mask*, Hammett a la cabeza, y McCoy, etc., esa gentuza que fueron niños antes de tiempo y que supieron que vivir consiste en saltar todo el tiempo de una persona a otra de entre esa media docena que uno lleva dentro de sí. También los barrios duros antes de amanecer (Rimbaud, Verlaine) y un estilo visual heredado del expresionismo alemán, encuadres cortesía de Murnau, Stroheim; y cómo no, las películas de calles de los años veinte, y Freud, que, entre otras cosas, descubrió que todos vivimos en Fatalstrasse; luz de Estudio, que siempre es una luz tuberculosa, como de enfermo del pecho, adoquines húmedos del mejor aglomerado, tejados de pizarra, farolas de cartón piedra, lluvia artificial, máquina de niebla, luminosos de neón que deletrean las últimas noticias de los periódicos, nombres de hoteluchos y de clubs que se apagan y se encienden, el realismo poético de Duvivier, Chenal, Carné, Jacques Prévert, los héroes se mueren de perfil fumando Gitanes y vestidos de etiqueta en el París de Alex Trauner o la Marsella de Leon Barsacq, rodeados de maquetas casi tan buenas como las de Emilio Ruiz.

Presupuestos B minúscula, rodajes rápidos en solares traseros de garajes *off Hollywood*, donde productores de talento trabajan con la mayor eficacia; a veces, la iluminación suele ser mala, como la de las pornos, pero da la radiografía de las vidas quebradizas de forma certera, yo hablaría de un fulgor febril. Acordáos de Stephen en la cuneta bajo el aguacero (**Detour**). Y no conviene olvidar los pintores, la enorme influencia de gente como Charles Sheeler, Hopper, Kline, la O'Keeffe... Nick Ray abre una de sus obras maestras, **Chicago, año 30**, con la pintura de un rascacielos de la genial O'Keeffe que, como vemos, no sólo dibujaba flores gigantescas rebosantes de sexualidad, y Abbe Polonski, en **El poder del mal**, se inspira decididamente en Hopper, como luego lo harán Ulmer (el "Diner" de carretera de **Detour** es de los mejores Hoppers que conozco), Wenders, Alan Rudolph o mi amigo Almodóvar. Ocurre que Ed Hopper es, además, uno de los nuestros. Como lo oís. Un cinéfilo a la altura de Miguel Marías, Bazin, el pendenciero Manny Farber o aquel malogrado Eugene Archer que llegó a ser el crítico suplente de los dos críticos suplentes del *New York Times*, y que tanto les enseñó a Bogdanovich y a Sarris. Hopper se ganó la vida en sus comienzos pintando posters para los melodramas del mudo y los primitivos **Gangsters' Films** antes de retratar ciudades desoladas, habitaciones de hoteles baratos, gasolineras, granjeros sin fe y otros tipos resignados, herencia de Magritte y algo de De Chirico. Hopper ha sido la gran referencia de los decoradores (llamados hoy *Production-designers*) desde hace cuatro décadas.

***Detour**, de Edgard Ulmer*

Chicago, año 30

Ed Hopper, para mí, forma parte de esa pléyade que ha hecho legendario el cine negro: Bogart, Mitchum, Ida Lupino, Richard Conte, John Garfield, Shelly Winters (nadie más sensual que ella en la piscina de la peli de Berry), Jimmy Wong Howe, Nicky Musuraca, Bezzerides, Val Lewton... (Recuerdo que el verano de 1995 fue tan caluroso en Manhattan como el de Madrid de esos días. El incendio en Smart City era tal que, por primera vez, no me enfurecí con el aire acondicionado del Whitney Museum. La exposición se llamaba *Edward Hopper and the American Imagination*, y dentro de ella había un estupendo ciclo titulado *Hopper and the Cinema* en el que, a través de unos televisores instalados en las salitas de la segunda planta, podías revisar —o descubrir, si tenías la suerte de ser joven— **Laura**, **Masculin-Fémenin**, **Noche en la ciudad**, **Blow-up**...)

Lo que trato de decir, con una falta de amenidad que me abochorna (el ron Santa Teresa también tiene su culpa), es que todos sabemos de qué hablamos cuando chismorreamos por los codos sobre el cine negro. Es decir, de ese bla, bla, bla de que la ciudad *es* el mundo, de una sociedad perturbada, de la desilusión tras las guerras, de que la vida sin amor está detenida, de esa enfermedad conocida por codicia, de películas, en fin, que parecen golpes bajos, Antístenes traducido a un blanco y negro de alto contraste: lo más importante es desaprender el mal, etc... Pero nada, ¿verdad?, que no hay manera, imposible acertar con una precisa definición. A mí no me importa. Definir es empequeñecer, ya lo decía Susan en los sesenta. El problema es que muchas veces, en cualquier entrevista, conferencia, mesa redonda, coloquio veraniego en la Menéndez Pelayo o El Escorial, zás, siempre aparece un extraviado de entresiglos que te asalta exigiendo respuestas concretas. Veremos si en este número de *Nickel Odeon*, que con tanto cariño prepara Juanito Cobos, se disipan las dudas.

Apuro el roncito y —¿queda alguien ahí?— termino ya este pelmazo monólogo a lo Johnny Carson secreteándoos esto: cine negro es el que yo veo de madrugada en la tele, cuando la ciudad deja de latir y todas las películas hablan de mí y yo me siento un zombie al revés (porque el mundo está dormido y yo estoy despierto), y aparecen las mujeres que hacen que la vida sea vacaciones —eso es el amor, ¿no?— y que saben tanto que consiguen que te sientas incómodo, como cuando bailas con tu chica sin otra música que sus silbidos.

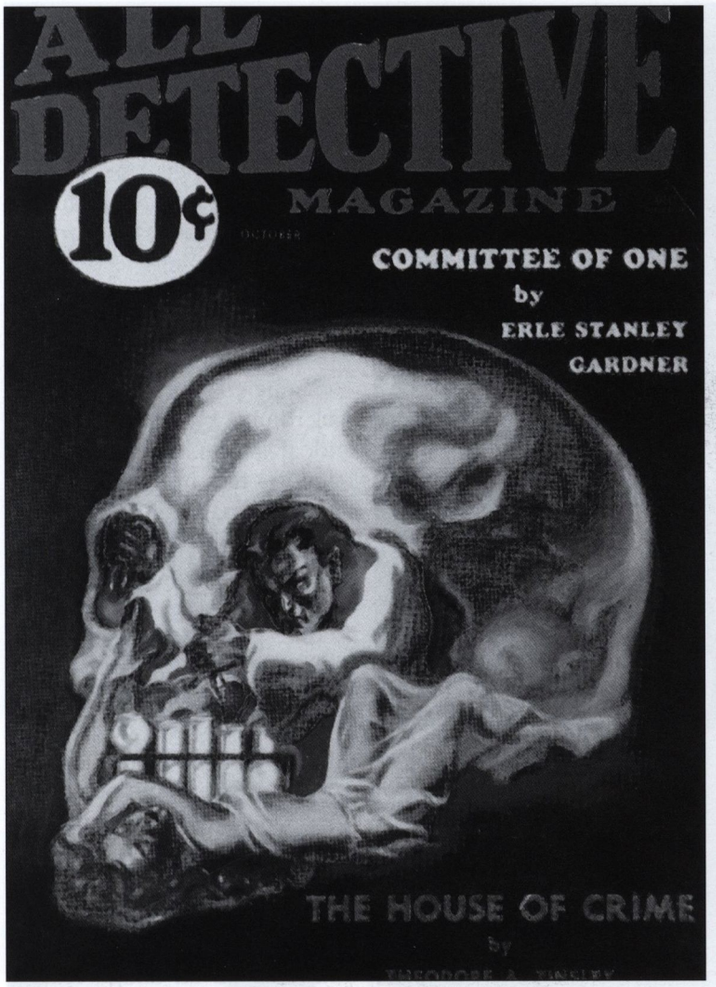
Amanece. Termina Pal Joey, un LP que robé a no sé quién en los 60. *The Lady is a tramp*, reflexiona Sinatra. Voy a ducharme y a tomarme un té, así haré tiempo hasta la hora de ir a la sala de montaje —no hay manera de equilibrar **You're the one**, espero que mi último ataque de melodrama—, y mira, voy a meter en el vídeo, para "optimizarme" (como dicen los semiólogos de cercanías), una comedia loca de los 30 (las más cuerdas que conozco), de ésas que transmiten la idea de que como fuera de casa no se está en ningún sitio. Ya vale de chicas envueltas en lencería barata que recuerdan la dinamita.

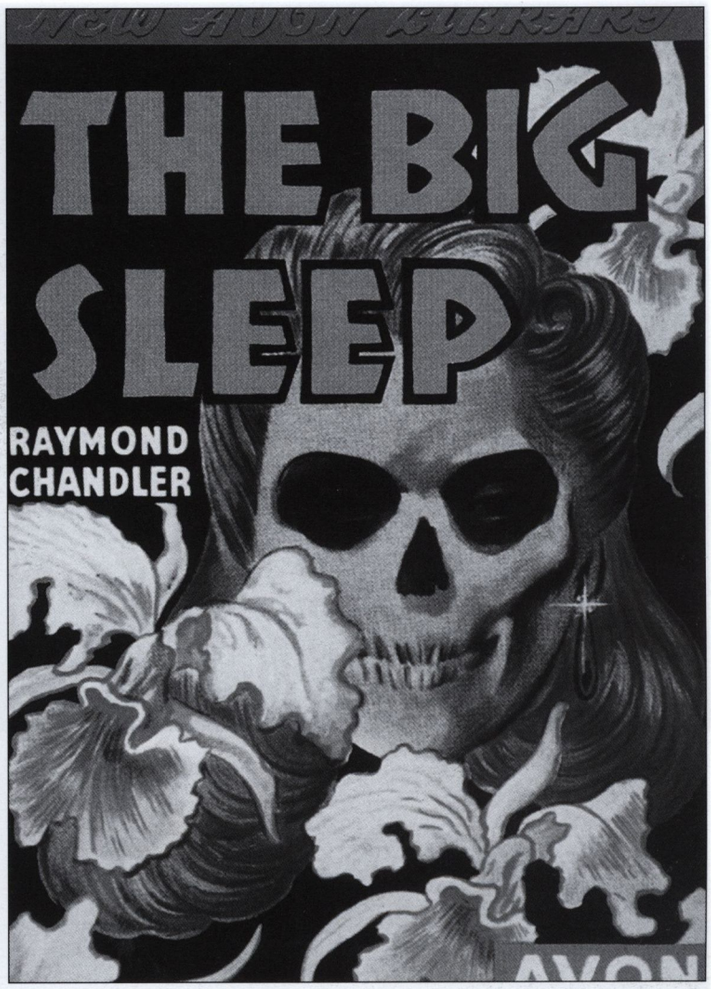
Los Sueños (*eternos*)

de Howard Hawks

EDUARDO TORRES-DULCE

Raymond Chandler (1888-1959) comenzó a escribir *The Big Sleep* (El sueño eterno) en la primavera de 1938. Aunque había escrito poemas y otros materiales literarios en su adolescencia cuando vivía en Inglaterra, sólo se dedicó profesionalmente a escribir hacia 1933, poco después de que le despidieran de la compañía petrolífera de la que había sido vicepresidente, tras varios años en los que el alcohol, desarreglos personales, aventuras extramatrimoniales y desarraigo social, habían minado su posición profesional que jamás contempló como el horizonte de su vida. En *Black Mask* y bajo la tutela inteligente y astuta de Joseph Shaw, y junto a novelistas como Erle Stanley Gardner e incluso Hammett, con el que sólo coincidió en una reunión en 1936, escribió cuentos de detectives, convencido de que el género de misterio requería que el vaso veneciano descendiera de los salones a la calle y de que las historias se escribieran con estilo y lenguaje adecuados. La *hard boiled novel*, la serie negra, nacía en revistas populares, muy cerca de Hollywood. Pero en 1938 Shaw fue despedido de *Black Mask* y Chandler, profundamente disgustado, abandonó su hogar literario y se cambió a *Dime Detective*, donde no encontró ni el clima ni las personas que congeniasen con su difícil carácter y compleja personalidad y con sus exigencias literarias. Pero este americano de Chicago que vivió en Inglaterra —su madre era irlandesa, entre 1896 y 1912, allí se educó y se formó—, se nacionalizó británico, combatió bravamente en la Primera Guerra Mundial en las fuerzas cana-





dienses, y pasó el resto de su existencia, con esporádicos viajes a Europa, sobre todo en el derrotado último tercio de su vida, en Estados Unidos y concretamente en Los Ángeles, una ciudad a la que llegó en 1913. Chandler fue como Joyce, Pound o Henry James, Stevenson y Conrad, un exiliado interior, un victoriano muy consciente del mundo moderno, un torturado ser humano, muy parecido a Hitchcock con el que no se entendió cuando colaboraron en el guión de **Strangers on a Train** (Extraños en un tren, 1950), un parecido al que no escapa su educación británica, la presencia de una madre dominante, que se reproduce al casarse ambos con mujeres dominantes, Alma Reville para Hitch y, Cissy, dieciocho años mayor que el novelista y con la que Chandler se casó sólo cuando falleció su madre. También fracasó la colaboración con Billy Wilder, y es innegable que Billy y Hitch juzgaron certeramente las cualidades narrativas de Chandler, evaluando mal su disposición como escritor de películas y su perfil psicológico en la escritura del guión de **Double Indemnity** (Perdición) cuando Billy poseía romanticismo, sensualidad, decadencia, elegancia, cinismo, tantos rasgos en común con Ray Chandler. Pero Billy y Hitch eran supervivientes astutos y Chandler una isla irreductiblemente perdida en un lejano mundo de molinos de viento.

Pero Billy y Hitch eran supervivientes astutos y Chandler una isla irreductiblemente perdida en un lejano mundo de molinos de viento

Todo eso estaba en Chandler y en sus relatos para las baratas revistas populares y sólo había que esperar a que madurase en una obra mayor, que el novelista rumiaba desde hacía años. *The Big Sleep* se construyó en parte sobre materiales preexistentes, un sistema de canibalización como gustaba proclamar el propio Chandler y que practicaban entre otros Scott Fitzgerald y Faulkner. Buena parte de las situaciones, personajes y giros argumentales se encuentran en los relatos *Killer in the Rain* (Asesino en la lluvia, 1935), *The Curtain* (El Telón, 1936) y en menor medida en *Finger Man* (El delator, 1934) y

El sueño eterno

Mandarin's Jade (El jade del mandarín, 1937). Pero *The Big Sleep* es mucho más que un mero montaje de cuentos preexistentes, es la revelación de un novelista de primer rango dotado de un prodigioso dominio del lenguaje, una elegante demostración de cómo contar una historia en primera persona distanciadamente sin perder emoción, de cómo explorar la corrupción fascinada pero lúcidamente, describiendo lugares y personas de manera inequívocamente personal como nadie lo había hecho anteriormente.

The Big Sleep se publicó en Knopff, la editorial de Hammett, en 1939 y obtuvo un gran éxito de crítica y ventas totalmente inesperado para un autor novel como Chandler. La primera edición vendió 10.000 ejemplares, una cifra excelente en aquellos tiempos, y aún vendió más en Gran Bretaña, para enorme satisfacción de Chandler, que, sin embargo, opinaba que *The Big Sleep* era una novela irregular con capítulos brillantes y otros en exceso volcados hacia la facilidad sensacionalista.

The Big Sleep cuenta, a través de unos ojos honrados, cínicos, duros y un tanto puritanos, una historia de amor, vicio, lealtad, mentira y corrupción. Cuando Philip Marlowe, un detective privado que abandonó su trabajo para el Fiscal del Distrito porque no acepta compromisos que afecten a su conciencia, llega a la imponente mansión Sternwood y recibe del anciano General Sternwood el doble encargo de evitar el chantaje de que es objeto por los vicios de sus hijas, Carmen y Vivian, y de encontrar a su yerno, Sean Regan, segundo marido de Vivian, ex soldado del IRA, ex contrabandista y siempre aventurero, comienza un *tour* por el alma de Los Ángeles y de la época, justo cuando ha terminado la Ley Seca y cuando los Estados Unidos se deslizan hacia la Segunda Guerra Mundial, que cambiará tantas cosas en el país.

The Big Sleep cuenta, a través de unos ojos honrados, cínicos, duros y un tanto puritanos, una historia de amor, vicio, lealtad, mentira y corrupción

Marlowe se ve atrapado en una maraña de mentiras, desapariciones, asesinatos, que incluyen ninfómanas drogadictas como Carmen, elegantes damas frías como un lecho de mármol (Vivian), prostitutas chantajistas y ambiciosas (Agnes), y mujeres que han perdido el rumbo buscando el amor ideal (Mona Mars, Peluca de Plata). Los hombres no les van a la zaga pues hay donde escoger, chantajistas homosexuales y pornógrafos con elegante tienda abierta como Geiger, pistoleros crueles como Canino o chulos de segunda como Joe Brody, gángsters de primera blanqueándose en sociedad como Eddie Mars, pero a su lado la dignidad es para casi los derrotados como el General Sternwood, que aspira al borde del sepulcro el aroma de un coñac o la firmeza de un amigo leal, u hombrecillos como Harry Jones, tan enamorados de una pelandusca como Agnes y capaces de morir envenenados para que no la encuentren, o mayordomos eficaces, leales y sentenciosos como el fiel Norris que sirve a los Sternwood y mira por los ojos de su señor, el General, y policías honrados como Bernie Ohls, que le consigue trabajos como éste a su ex compañero Marlowe y sabe cómo es su trabajo en una ciudad construida sobre el exceso de dinero e influencias. Librerías que son tapaderas de pornografías, villas en las colinas que encubren citas de depravación, casinos elegantes llenos de pistoleros y tahúres, edificios de apartamentos y oficinas, pozos de petróleo en medio de la ciudad que hicieron la riqueza de los Sternwood y ocultan sus secretos, chóferes locamente

El sueño eterno

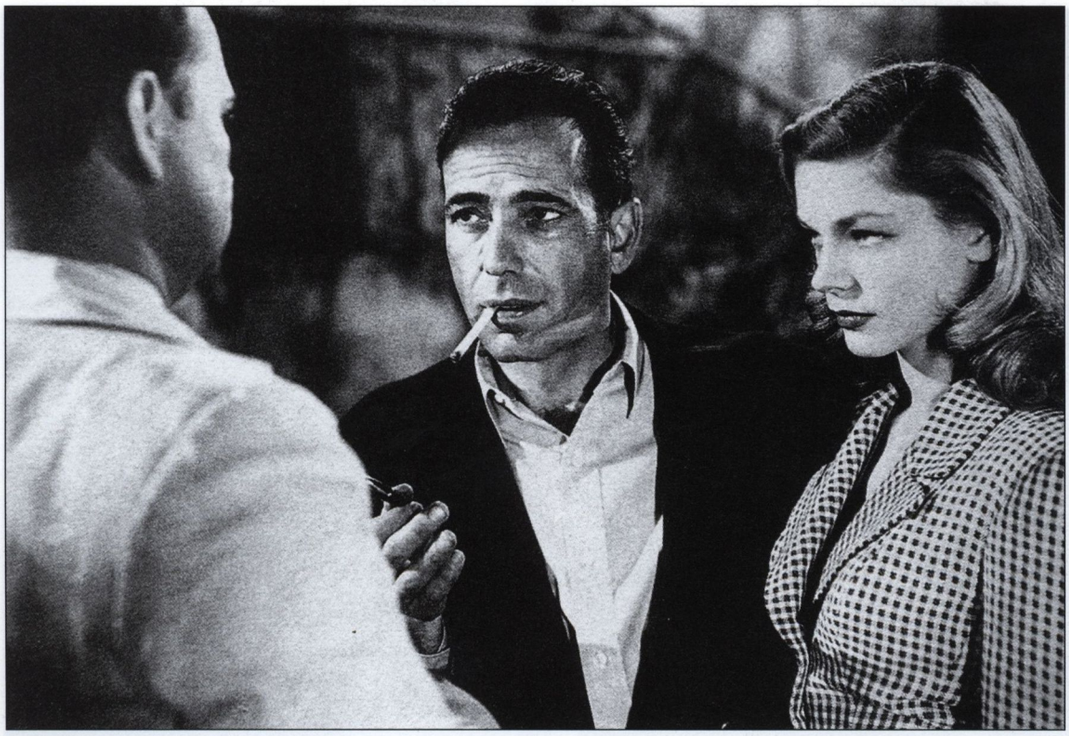
enamorados de niñas bien, depravadas, y que matan y son matados por ello, poblachos perdidos en la niebla, policías honrados y fiscales de distrito que no desean esclarecer un caso que molesta a los Sternwood. La prosa tersa y elegante, repleta de metáforas, sensual, dura como un pistoletazo, romántica, de Chandler, envuelve en lenguaje de seda un relato de suciedad moral sin ningún mañana, en el que Marlowe, con apellido de dramaturgo isabelino, lucha contra molinos de viento impulsados por el mal. Es un caballero andante que echa de su lecho a la viciosa Carmen y airea luego su cuarto, no cae rendido ante la elegante y fría Vivian y se enamora de golpe de Mona Mars, Peluca de Plata. Cuando todo ha terminado se toma un par de *whiskys* dobles y no le hacen ningún bien porque además le recuerdan de inmediato a Peluca de Plata y sabe bien que jamás volverá a verla, aunque recordará mucho tiempo sus labios fríos como el hielo besando su boca tumefacta y su voz, plateada como su pelo y que recordaba el tintineo de las campanitas de una casa de muñecas.

El interés que para el cine tiene una novela como *The Big Sleep* es harto evidente. El propio Chandler ya dejaba ver el posible interés de un importante estudio como Warner Bros al poco tiempo de editarse la novela, en carta de fecha 19 de febrero de 1939 dirigida a su editor Alfred A. Knopf y en la que, tras mencionar una crítica particularmente elogiosa del diario *Los Angeles Times*, indica:

> "Ven a Humphrey Bogart en el papel principal, que es también mi idea. No queda sino convencer a Warner Brothers".

No deja de ser curioso que esa doble premonición

"Ven a Humphrey Bogart en el papel principal, que es también mi idea. No queda sino convencer a Warner Brothers"



El sueño eterno

la haga Chandler tan exacta cuatro años antes de que se cumpliera. Y es que de un lado el posible interés de Warner o de cualquier estudio en adaptar para el cine *The Big Sleep* tropezaba con un escollo muy digno de consideración ya que la Oficina Breen y su estricta manera de aplicar la censura mediante el controvertido Código Hays, convertían en una operación dudosa la compra de un material narrativo tan sugestivo como el de la novela de Chandler y cuya disección para pasar la censura no se preveía nada fácil. De hecho y hasta que el astuto Hawks no se lo propuso a Jack Warner, ningún estudio se había decidido a hincarle el diente a la adaptación de *The Big Sleep*. En otro orden de cosas, esa visión chandleriana de Bogart como Philip Marlowe que hoy en día nos parece tan natural y que se ve además avalada por la encarnación por Bogart de otra figura mítica de la serie negra, el Sam Spade de Dashiell Hammett en **El halcón maltés,** también producida por Warner pero que no se estrenó hasta 1941, no era tan perceptible en 1939, aunque ciertamente Warner y Bogart eran elecciones perfectamente acordes con lo que el actor a sueldo del estudio y éste solían interpretar y producir. Pero en el caso de Chandler y aunque siempre se mostró, como más adelante veremos, muy entusiasta con la película de Hawks y con la actuación de Bogart, no es menos cierto que tampoco ocultó nunca que cuando creó a Marlowe pensó en Cary Grant, una idea ciertamente intrigante como modelo. Así se lo confesó a D. J. Ibberson en carta de fecha 19 de abril de 1951, y cuya lectura arroja no poca luz sobre la construcción biográfica de Philip Marlowe, las bambalinas, un proceso que John Ford cultivaba siempre con sus guionistas, la parte sumergida pero esencial del iceberg de los personajes. En todo caso, véase otra esencial carta de Chandler a su editor inglés Hamish Hamilton en la primavera de 1946 y escrita cuando acababa de visionar **The Big Sleep**. Bogart le gustaba mucho, cosa que no podía decir de otras encarnaciones de detectives famosos como Alan Ladd, que había protagonizado una película en 1944, **And Now Tomorrow**, dirigida por Irving Pichel y coescrita por Chandler y Frank Partos sobre una novela de Rachel Field y que luego interpretaría **The Blue Dahlia**, un guión original de Chandler, dirigida por George Marshall en 1946 y Dick Powell, una de las encarnaciones de Marlowe en la segunda versión de *Farewell Lovely* dirigida por Edward Dmytryk en 1944 con el título de **Murder, My Sweet**. Por cierto que en la primera el protagonista es otra elección perversa y fascinante, George Sanders. Para Chandler, Bogey estaba a la altura de alguien que reverenciaba profundamente, Edward G. Robinson, a quien Chandler había admirado en **Double Indemnity**, la película que entre dolores de parto había coescrito con Wilder en 1944 y en la que Robinson robaba literalmente la película en una escena final al protagonista, un excelente Fred MacMurray. De esta manera le escribía en la primavera del 46 el escritor a su editor inglés:

> "Bogart, por descontado, es muy superior a cualquier otro de los tipos duros del cine, a su lado los Ladd y los Powell tienen el aire de unos pobres *cloches*. Como se dice por aquí, Bogart sabe ser duro incluso sin revólver. Además, posee ese sentido del humor sobreentendido que rechina desprecio. Ladd es duro, amargo, a veces encantador, pero a fin de cuentas no deja de ser un chaval que se hace el duro. Bogart es de clase extra. Como Edward G.

Cuando creó a Marlowe pensó en Cary Grant, una idea ciertamente intrigante como modelo

El sueño eterno

Ladd es duro, amargo, a veces encantador, pero a fin de cuentas no deja de ser un chaval que se hace el duro. Bogart es de clase extra

Robinson, lo único que necesita, para dominar una escena, es estar simplemente en ella".

No se puede definir ni criticar con mayor justeza todo lo que representaba y era capaz de hacer en una película Bogart. Es también lo que subyace en la dirección que Hawks le marcó en sus dos colaboraciones, **To Have and Have not** y **The Big Sleep**.

Tras finalizar el rodaje de **To Have and Have not**, Hawks no contempló en absoluto otra película con Bogart-Bacall. Aunque era consciente de haber obtenido un óptimo resultado con la película, las *previews* así lo confirmaban, y estaba satisfecho y se había divertido trabajando con el difícil Bogart y se habían confirmado sus intuiciones acerca de Lauren Bacall como una actriz de inmensas posibilidades, su herido orgullo de Pygmalion, la rebeldía de Bacall de someterse a sus indicaciones, incluidas las más íntimas, y el amor desbordante que surgió entre Bogey y Lauren, le apartaron de cualquier deseo de prolongar la amistad y la colaboración artística con la pareja. De facto y tras tensas reuniones, Feldman y Hawks vendieron todo en favor de una ansiosa Warner Bros, todas las participaciones que aún poseían en el contrato de Lauren Bacall, que pasó a convertirse en propiedad artística de un estudio. Posiblemente la sociedad Feldman-Hawks concluyera un buen negocio con la venta del contrato de Bacall, pero para Hawks la historia se saldaba con un gran fracaso personal que le hería en lo más profundo de su ego de soñador irredento.

Pero Hawks estaba también sujeto a un contrato con Warner y a su situación financiera que suponía grandes y apremiantes deudas con el Fisco, que había logrado un embargo parcial del sustancioso contrato del cineasta con el estudio, y con los corredores de apuestas, pues como ya hemos visto Hawks era un jugador compulsivo, amén de sus cuantiosos gastos personales debidos al elegante y dispendioso tren de vida que llevaban Slim y él más los gastos ocasionados por la construcción y mantenimiento de la casa de Hog Canyon, hacían apremiante su vuelta al trabajo. Pero Hawks ni aun en esas circunstancias se sentía mínimamente apremiado y de esta manera y desde que concluyó el rodaje de **To Have and Have not** el 10 de mayo, examinó algunas de las propuestas que el estudio le hacía, como **Dark Eyes,** concebida como una desafiante película de mujeres. Todas estrellas, Garbo, Dietrich y la *funny girl* Fanny Brice, y cuando Warner fracasó en esa idea de reparto que es la que intrigaba a Hawks en esta adaptación teatral y sugirió un nuevo reparto, Alexis Smith, Faye Emerson, Ann Sheridan y Jane Wyman, si Hawks estuvo en cierta medida inte-

Le gustaba la novela, le gustaba cómo escribía Chandler y le gustaba el desafío de triunfar allí donde todos los estudios habían fracasado con la censura

To Have and Have not, *de H. Hawks*

resado, el interés se desvaneció con rapidez. A continuación cambió su interés por otros dos proyectos, una comedia doméstica con ambiente de guerra, **Pillow the Post,** y la adaptación de una pieza teatral, **Chicken Every Sunday**, muy en el género americano, o la vida familiar en el cambio de siglo del XIX al XX en la ciudad de Tucson. A simple vista ninguno de esos proyectos que le ofrecía Warner encajaban a priori con sus preferencias y por tanto un Hawks sin película propia a la vista era presa inevitable de la proposición que le hizo Jack Warner cuando regresaban de la triunfal *preview* de **To Have and Have not**. ¿Por qué no rodar una nueva película con la pareja Bogart-Bacall? Hawks sabía que existía un distanciamiento sentimental en ese momento entre Bogart y Lauren y, tenaz como pocos, quizás pensó que su adorada idea de recrear la mujer ideal de sus sueños, podía volver a plantearse. Amén de ello hacía años que rumiaba la idea de rodar **The Big Sleep**. Le gustaba la novela, le gustaba cómo escribía Chandler y le gustaba el desafío de triunfar allí donde todos los estudios habían fracasado con la censura. Además, tenía al guionista ideal para adaptar el rico y exuberante texto de Chandler; William Faulkner seguía trabajando, y con creciente disgusto y desgana, a sueldo de Warner y siempre que le llamaba Hawks acudía sin poner pega alguna.

Junto a Bill Faulkner, Hawks contrató para escribir el guión de **The Big Sleep** a una perfecta desconocida, Leigh Brackett, tan desconocida que, según leyenda Hawks, éste había leído algún relato suyo y le había gustado, pero ignoraba que L.B... fuera una mujer. Verdad o falsedad, lo cierto es que Hawks admiró su trabajo calificándolo con su habitual misoginia: "Habla y escribe, piensa y se comporta como un hombre". La Brackett se integró a la perfección en el mundo creativo de Hawks y escribió para él alguna de sus más memorables películas como **Río Bravo**, **Man´s Favourite Sports** (sin acreditar) o **El Dorado**.

La filmación de *The Big Sleep* no concluyó sino el 12 de enero del año siguiente, 1945, con 34 días reales de retraso sobre el plan inicial

Según Brackett, la escritura del guión, tras una breve conferencia con Hawks, no pudo ser más expeditiva. Faulkner se presentó y repartió con ella, a medias, la novela de Chandler; un sistema ciertamente peculiar. En todo caso la advertencia de Hawks fue esclarecedora: respetar al máximo la estructura y texto de la novela.

Faulkner y Brackett trabajaron con eficacia y rapidez y entre el 29 de agosto y el 14 de septiembre tuvieron listo el primer guión de **The Big Sleep**, cuya estructura y elementos discurrían muy cerca del original chandleriano. Sobre ese primer trabajo y con las sugerencias de Hawks, la pareja de guionistas, pero básicamente Faulkner, pergeñó una revisión del guión que estuvo finalizada, con 195 secuencias, el 30 de septiembre. Fue con ese guión con el que Hawks comenzó a rodar la película muy poco tiempo después, el 10 de octubre.

El guión de **The Big Sleep** planteaba algunos problemas muy complicados. El primero de todos, y no el menor, suponía reducir sin dañarla la compleja trama y estructura de la novela, compilando diálogos, situaciones, atmósferas y personajes. El estilo chandleriano es muy hermoso para leer pero intraducible, si se le quiere copiar, para la pantalla. La novela, además, por su análisis y delectación en la corrupción moral y social, era pasto de tiburones para la Oficina Breen, tan rígida en la aplicación del puritano Código Hays; si se respetaba la novela resultaría harto difícil que los censores aceptaran el guión. Añadamos que en el final de la novela, Marlowe, harto de los Sternwood, con la excepción del admirable y moribundo General, descubría la verdad, los crímenes de Carmen Sternwood, y abandonaba la pútrida mansión. Su último recuerdo, el esbozo de un enamoramiento, era para Mona Mars, Peluca de Plata, a la que nunca volvió a ver. Pero **The Big Sleep** era una operación Warner que especulaba con la pareja Bogart-Bacall, que tan bien había funcionado en **To Have and Have not**. Ésta era la historia de un enamoramiento irresistible, la formación de una pareja, y nada de eso, más bien lo contrario, podía encontrarse en **The Big Sleep**, en el que las viciosas hermanas Sternwood: Carmen, asesina, drogadicta y promiscua, y Vivian, promiscua y jugadora, difícilmente podían emparejarse con el cínico pero romántico caballero artúrico que es el Philip Marlowe de Chandler. Había que encontrar la manera en que Marlowe-Bogart y Vivian-Bacall, se encontrasen, se insultasen, pero se enamorasen como en el bar de Frenchy en la Martinica hemingwayana de **To Have and Have not**; y para ello escribir un nuevo final.

La lectura del guión de rodaje de **The Big Sleep**, revela que Hawks comenzó la película con una estructura muy parecida a la novela. De facto la estructura de los primeros veinte capítulos con ciertas modificaciones se mantiene en el guión de rodaje de Faulkner y Brackett, y luego, con algunos capítulos suprimidos, se abandona la estructura en el final, entre Carmen y Marlowe en los pozos petrolíferos y en la conclusión de la novela; en conjunto, Brackett y Faulkner hicieron caso a Hawks y fueron en extremos fieles a Chandler. Asimismo, el guión de rodaje ofrece una progresión amorosa Bacall-Bogart sin gran intensidad, y un final muy poco convincente aunque cruel. En Laverne Terrace, el viejo territorio del difunto Geiger, Bogart cita a Mars y antes de que llegue éste, imprevistamente aparece Carmen, quien tras intentar seducir una vez más de manera infructuosa a Marlowe, le apunta con un revólver, con el mismo con el que había liquidado a su cuñado Sean Regan, y le dispara, sin que Marlowe muera, pues había sustituido las balas reales con otras de fogueo. A sabiendas de que Mars le espera en el exterior, Bogart despide a Carmen, que ha confesado su crimen, dándole una prenda mortal, su impermeable, así que Carmen sale embozada en aquél y Mars la ejecuta creyéndola Marlowe, para luego serlo él por el detective. De regreso a la mansión Sternwood, Marlowe miente al viejo General doblemente; su hija ha muerto en accidente de coche y su querido yerno, Regan, está vivo pero nunca regresará. De manera forzada, Marlowe se queda con Vivian, y juntos esperan la llegada de la Policía.

El guión de Faulkner y Brackett goza de magnífica y diestra estructura, lo que desestima la idea de un Faulkner incapaz de escribir para el cine, siempre acusado de verboso y conceptual, así como de diálogos excelentes. La pareja de guionistas entregó a Hawks, que había prometido audazmente a Warner tener la película lista para Navidad y aprobada por la censura, lo que éste les había pedido, y ahora el cineasta debía rodar ese guión, o como costumbre modificarlo a su conveniencia y a la de los actores según avanzaba el rodaje.

El plan de rodaje de Hawks suponía 42 días para finalizar el 28 de noviembre, empezando, como así hizo, el 10 de octubre. La realidad, algo que ya era costumbre en el cineasta, fue muy otra. La filmación de **The Big Sleep** no concluyó sino el 12 de enero del año siguiente, 1945, con 34 días reales de retraso sobre el plan inicial, y milagrosamente, merced sobre todo a la destreza economicista de rodaje de Hawks, sólo 15.000 dólares sobre el presupuesto inicial.

El rodaje fue a la vez feliz y tormentoso. Feliz porque los platós de Hawks siempre se caracterizaban por su

El guión de Faulkner y Brackett goza de magnífica y diestra estructura, lo que desestima la idea de un Faulkner incapaz de escribir para el cine

El sueño eterno

ambiente relajado y aire de diversión, lo que motivó que Jack Warner enviara uno de sus más célebres telegramas conminando a que cesara la diversión en el plató de **The Big Sleep**. Tormentoso porque a Hawks le afectaba ver cómo Bacall se escapaba definitivamente de su vida en brazos de Bogart. Sus amores, con la loca Mayo Methot, Mrs Bogart, en el centro, tan pronto pasaban del cielo al infierno y en medio Hawks intentando deshacer el romance y que Lauren volviera al redil de sus fantasías y deseos, algo que no logró y que provocó que modificara el guión, reescribiendo escenas para otras damas, de tal manera que **The Big Sleep** puede considerarse como el harén de Hawks o una suerte de fantasía filmada de sus sentimientos hacia las mujeres. Antes que retomar el esquema amoroso Slim–Steve de Bacall-Bogart en **To Have and Have not**, Hawks diseña para Bacall un escenario que repite para ella mimética-mente posturas, frases, miradas y trajes al estilo **To Have and Have not**, y en cambio el cineasta, en una suerte de fuga o venganza antibaccaliana, recrea minuciosamente una espléndida y variada galería de personajes femeninos, agresivos y corporales. Las peligrosas, viciosas y sensuales Carmen Sternwood (Martha Vickers) y Agnes (Sonia Darrin), la inolvidable librera de tardes lluviosas y ojos miopes (Dorothy Malone), la rubia bibliotecaria (Carole Douglas) ("colecciono rubias", le proclama Bogart), la taxista que reparte tarjetas profesionales y se cita a horas no profesionales (Joey Barlowe) o las chicas del guardarropa y las cerillas del Club de Mars, obsequiosas, coquetas y decididas frente a Bogart (Lorraine Miller y Shelby Paine), demuestran el talento de Hawks para escoger físicos y escribir personajes, para plasmar en celuloide sus ideas sobre el amor físico y el enamoramiento directo y pasajero.

Buena parte de ello ocurrió durante el rodaje, mientras Warner (**To Have and have not** se había estrenado con inmenso éxito) se frota-

El controvertido final le fue ofrecido a Hawks, según divertida leyenda propia, por los censores

ARTEGUÍA DE la escritura

LA REVISTA ESPAÑOLA SOBRE LA LETRA, LA ESTILOGRÁFICA Y SU ENTORNO

LA PRIMERA REVISTA ESPAÑOLA PARA EL COLECCIONISMO Y LA PASIÓN POR LAS PLUMAS ESTILOGRÁFICAS Y OTROS INSTRUMENTOS DE ESCRITURA

EN LOS PRINCIPALES QUIOSCOS Y EN LOS MEJORES ESTABLECIMIENTOS ESPECIALIZADOS

SUSCRIPCIÓN PARA ESPAÑA
CUATRO NÚMEROS: 3.500 PTAS.

EDITORIAL ARTEGUÍA – C/ LUNA, 28. 1º 28004 - MADRID
TELS.: 91 532 19 82 / 91 532 94 09 – FAX: 91 532 56 82

ba las manos previendo su secuela con **The Big Sleep**, y Hawks se desentendía de esa dirección, mientras negociaba con la censura, charlaba con Chandler sobre el final o le inquiría sin éxito sobre quién había matado al chófer, Owen Taylor, enamorado de Carmen; del texto parece deducirse que el asesino del desvanecido chófer lo fue el cruel Canino, un hombre de Eddie Mars, en todo caso un episodio narrativo que puede tomarse como un mero *mcGuffin* en la trama chandleriana, únicamente preocupada por la moral, los personajes y el manejo exuberante del inglés.

Hawks, cuando se estudian sus guiones custodiados en la Universidad de Brigham Young, Utah, en la Biblioteca Harold B. Lee, y amorosamente catalogados por James D´Arc y John Hall, es algo que queda muy claro, participaba de manera muy directa y personal en la reescritura del guión en el transcurso del rodaje, sus correcciones de propia mano aparecen una y otra vez en los guiones de rodaje, una tarea en la que era auxiliado por las ocurrencias de actores y actrices, pero básicamente por un Faulkner situado a pie de obra y, más clandestinamente, por Jules Furthman, un especialista en ambientes degradados, morales turbias, romanticismo desesperado y mujeres al filo de la navaja de la vida. La influencia del escritor sureño es la más decisiva de toda su etapa en la colaboración con Hawks y fue constante, mientras vivía su segunda y turbulenta historia de amor con la secretaria y *script* de Hawks, Meta Doherty, hasta que harto de la Warner decidió unilateralmente el 13 de diciembre de ese 1944, largarse a su casa en Oxford, Mississipi; aún en el tren escribió sus últimas doce páginas de revisión del guión de **The Big Sleep**.

En el ínterin, Bogart se emborrachaba, faltaba al rodaje, y Hawks suprimía secuencias y reescribía, ahora junto con Furthman, otras. El controvertido final le fue ofrecido a Hawks, según divertida leyenda propia, por los censores: Mars apuntado por la pistola de Bogart cruza el umbral de Laverne Terrace y es ejecutado por sus propios compinches que esperan por órdenes de Mars que salga Bogart. Un final que Hawks utilizará con variaciones en **Río Bravo** o **Eldorado**. Pero la realidad es más prosaica y ya la lectura del guión Faulkner-Brackett, permite rastrear en la muerte de Carmen, las semillas del final que Hawks rodó en ese invierno 44-45.

Jack Warner debió quedar perplejo cuando visionó **The Big Sleep**. Poco del estilo de **To Have and Have not** se desprendía de las violentas, obscuras, sensuales y laberínticas imágenes de la película que le ofrecía Howard Hawks.

Había romance pero no era incandescente. Los asesinatos y las violencias se sucedían y lo que de manera elegante y técnica Hawks había rodado no era una historia de amor, sino una secuela de **Scarface**, más elegante aún, menos abstracta, más compleja, igual de sensual, viciosa y cruel. La narrativa de Hawks había atrapado el ritmo de lo que los críticos franceses más tarde definirían como *film noir*, *série noire*, y que antes, desde las páginas de *Black Mask*, Hammett, Erle Stanley Gardner, luego Chandler y Cain, certificaron como *hard boiled novel*.

En manos de Hawks y con una dirección de actores extraordinaria, Bogart, y sobre todo Bacall, casi desaparecían en medio de la vertiginosa sucesión de situaciones, disparos, asesinatos y palizas. La puesta en escena de Hawks, acentuando expresionistamente el rodaje casi íntegro en los decorados de la Warner, era un claroscuro estético y moral, una narración de corte clásico, lo que en Hawks es todo lo más alejado de Stevens o Wyler, nada académica, una sucesión directa de lo que había hecho en **Only Angels Have Wings.**

El 22 de febrero de 1945, apenas un mes después de finalizar el rodaje, se hizo una *preview* de **The Big Sleep**, que duraba 116 minutos, y tras un estreno sólo para las tropas en ultramar (en el mes de agosto se pudo ver en Luzón, Filipinas), la Warner canceló su estreno. Algo y no sólo las desastrosas críticas, pronosticadas por Hawks con sabiduría de viejo lobo, de la segunda película de Bacall, **Confidential Agent**, rodada entre **To Have and Have not** y **The Big Sleep**, había ocurrido, algo que desde las bambalinas de su talento comercial movían Hawks y su competente socio Charles K. Feldman.

Oficialmente consta Feldman como el que escribió a Jack Warner proponiéndole que no estrenara **The Big Sleep,** sino que lo hiciera tras rodar nuevas escenas... entre Bogart y Bacall, que permitieran a la película retomar el estilo y el aire de **To Have and Have not**, pero hay pocas dudas de que Hawks estaba detrás de esa operación, que les iba a reportar más dinero pero no mucho más trabajo, a la vez que mejoraría las perspectivas de la película recibida con cierta frialdad, a mi modo de ver injustificadamente, en las exhibiciones previas.

Sin embargo, un nuevo misterio debe añadirse a los anteriores, pues la redacción de las nuevas secuencias que potenciaran la historia de amor entre los protagonistas, no quedó en manos de Hawks o de algunos de sus guionistas, en especial de Jules Furthman, sino que se encargó de esa tarea un magnífico guionista, Philip G. Epstein, gemelo de Jules, y con él uno de los responsables de **Casablanca**, una historia de amor también con Bogart. Epstein era guionista bajo contrato de Warner por lo que parece que fue la dirección del estudio la que decidió, y de manera harto eficaz y competente,

Philip Epstein entregó doce páginas de nuevas secuencias y de secuencias revisadas

su elección. Hasta el momento no ha sido posible determinar si Hawks participó en la redacción, como solía hacer, de las nuevas secuencias y de las que fueron revisadas, pero en todo caso lo que parece cierto es que poco o casi nada modificó del texto de Epstein. En honor de éste, y comoquiera que la única versión que se ha visto de **The Big Sleep**, ha sido la segunda, en la que la participación de Epstein en alguna secuencia mítica es total, hay que decir que nadie ha reparado sino en su sabor hawksiano, pensando que el cineasta con la colaboración de Faulkner, Brackett o Furthman, era el responsable de esas joyas guionísticas. Una gran lección sobre lo cauteloso que debemos ser todos ante la ingente tarea que queda para conocer el *who´s who* en la autoría de la escritura, y a veces en la dirección, de las películas clásicas.

Philip Epstein entregó doce páginas de nuevas secuencias y de secuencias revisadas. Su principal aportación reside en la reescritura prácticamente total de la secuencia en la que Vivian-Bacall visita la oficina, el *boudoir* comenta sarcásticamente Marlowe, del detective, otra en la que ambos hablan de amor sobreentendidamente mientras lo hacen en la superficie de Carmen, y la legendaria secuencia del bar en la que Bogart y Bacall, Marlowe y Vivian, hablan de caballos... y de sexo. Epstein revisó otras secuencias como la del parking en el club de Mars en el que se escenifica un atraco con Vivian, la de Carmen, en el apartamento de Marlowe, la de éste hablando con el detective Ohls tras visitar al Fiscal de Distrito y la de la secuencia en Realito, cuando en la casa en la que está refugiada Mona Mars, Marlowe golpeado, habla con ambas, es besado por Vivian en los labios tumefactos y luego liberado para que huya.

La consecuencia en estructura dramática es que la película se torna narrativamente bien diferente. Se pierde la elegancia y fluidez casi literaria, el carácter de película de género que tenía la primera versión, más colectiva, mientras que ahora el punto de vista no es la encuesta sino cómo nace, crece y florece el amor entre Bacall y Bogart, sirviendo la acción y la trama como meros telones de fondo. Incluso las obscuridades que siempre se han atribuido, en cuanto a trama, a **The Big Sleep**, se deben a que en la segunda versión se ha eliminado una secuencia crucial, muy bien escrita por Faulkner y Brackett, en el despacho del Fiscal de Distrito en la que Marlowe delante de éste, Ohls y algún policía impertinente, desgrana la solución de los crímenes cometidos y sus motivaciones. Esa crucial secuencia, situada hacia la mitad vencida, en la primera versión, hace pivotar casi toda la película en ese gozne esencial.

Se pierde la elegancia y fluidez casi literaria, el carácter de película de género que tenía la primera versión, más colectiva

En la nueva versión descubrimos un Hawks nuevo, que ya había sido esbozado en sus *screwball comedies* básicamente, un Hawks que, prefigurando genialmente el denominado cine moderno, no en vano Langlois le calificó como el cineasta moderno por excelencia, hace prevalecer la situación y los caracteres sobre la narración y la trama; una dirección y opción estilística que sólo se verá alterada en **Red River** y que conocerá la apoteosis en el tercio final de la vida profesional del cineasta, de **Río Bravo** a **Río Lobo**.

Me siento incapaz de prevalecer una versión frente a otra; son diferentes aun teniendo tantos elementos comunes. Son dos Hawks, excelentes y sofisticados, una insólita muestra de cómo con algunos sustanciales cambios, un guión, una historia, cambia radicalmente. Porque incluso los movimientos de cámara tan característicos de Hawks, funcionales y narrativos a la vez, son utilizados de manera diferente en la segunda visión, como lo es su montaje, valiendo al respecto la mera referencia a la secuencia del bar versión Epstein, concebida en su puesta en escena como una balada al estilo Sinatra, un verso introductorio, un tema con variaciones sutiles y una coda elegante y retrucada, o la de la oficina de Marlowe, mezcla de comedia sofisticada y *screwball*, privilegiando la fisicidad de los actores y la donosura del texto.

Bogart y Bacall se habían casado finalmente en mayo de 1945, así que cuando Hawks convocó a todos para rodar las variaciones, Epstein, como indica Todd Mc Carthy en su magnífica biografía de Hawks, *Howard Hawks, The Grey Fox* (Grove Press, New York, 1997), todo revistió un cierto ambiente de té y simpatía. Hawks rodó de manera rápida el texto de Epstein, comenzando el 21 de enero de 1946 y culminando el 28 de enero. Había transcurrido poco más de un año desde que concluyera la primera versión.

El 8 de febrero de 1946 **The Big Sleep,** en su nuevo formato, se presentó en una *preview* y su entusiasta acogida certificó a Warner el acierto de la operación. La nueva versión duraba 114 minutos y cuando se estrenó comercialmente recaudó tres millones de dólares. Una excelente cifra que se ha ido ampliando a lo largo del tiempo.

Desde entonces, la primera versión ha permanecido sepultada en las cámaras de los estudios Warner. En el verano de 1996, el trabajo de Robert Gitt, un historiador de UCLA, nos ha permitido recuperarla y disfrutar de los dos sueños eternos que Hawks dirigió sobre el texto de Raymond Chandler. Un regalo tan intrigante como apasionante.

CIUDAD NEGRA

JORGE GOROSTIZA

Es de noche, un hombre corre desesperado por una calle desierta, llena de alargadas sombras amenazantes y con el pavimento mojado, sabe que no podrá escapar, que está perdido, que ha llegado su final, aunque siga huyendo desesperado. Se oye un disparo y cae lentamente.

Esta secuencia puede pertenecer a cualquier película encuadrada en lo que se ha dado en llamar *cine negro* (1), en ella hay imágenes arquetípicas: esquinas angulosas, adoquines húmedos y brillantes reflejando la luz vacilante con raros destellos, pasadizos inquietantes, neblina... una serie de imágenes que podrían pertenecer al *Kammerspiel* alemán de los años veinte y al denominado de forma perezosa cine *expresionista*.

Ésta es la influencia cinematográfica más evidente para la ciudad del cine negro, un cine que además es casi exclusivamente urbano, pero como escriben Ángel Quintana e Imma Merino, "actualmente no es posible pensar el cine desde el cine, tal como ha hecho durante muchos años la cinefilia (...), las imágenes han de establecer una serie de vínculos que les acaban relacionando con las formas de pensamiento existentes en la propia contemporaneidad" (2). Formas

La calle es el lugar de la persecución y el detective sabe los trucos y las técnicas para seguir a los sospechosos, conoce los atajos para adelantarlos y despistarlos

El puente de Brooklyn, Nueva York

de pensamiento como la arquitectura, el urbanismo, la historia de las ideas...

En el cine negro la ciudad es el mal, provoca el pecado y la perdición de unos personajes que ya son perdedores antes de iniciarse la acción. Esta comparación entre ciudad y maldad no surge espontáneamente y sin motivos. En los albores de los Estados Unidos como nación primaban los planteamientos de Jefferson y los puritanos en los que, como escribe Frank Krutnik, "la comunidad agraria de pequeña escala era el fundamento del orden democrático" (3). Ese mundo se va perdiendo paulatinamente a lo largo de la última mitad del siglo diecinueve, mientras el territorio se va transformando en una nación industrializada, al mismo tiempo que se idealiza y añora el *estado de gracia* con que se vivía en aquella Arcadia bastante falsa, se anatemiza la ciudad que va creciendo como un monstruo que devora a quienes emigran desde el campo. Una ciudad donde además de múltiples avances técnicos que disfrutan muchos de sus habitantes, surgen nuevos términos para expresar hechos terribles, palabras como marginalidad, explotación, chantaje, mafia, gangsterismo...

No es extraño por tanto que, como escribe Michel Cieutat, la calle de la película negra sea "una quimera más allá del Atlántico, un sudario para una inocencia irrevocablemente perdida". (4)

LA CIUDAD ENFERMA

La acción de las películas del cine negro sucede en urbes enfermas y gangrenadas, tal como lo describe José Antonio Hurtado, "Las calles de la ciudad son un verdadero campo de batalla donde se libra una guerra no

Bonnie y Clyde, *de A. Penn*

sólo entre bandas antagónicas sino fundamentalmente contra la ciudad". (5)

Un campo de batalla delimitado por las fachadas de los edificios, que no son planos rígidos e impenetrables, sino que tienen adosadas escaleras y vallas tras las que hay patios ingleses abiertos hacia la vía y cuyo suelo está más bajo que la calle... lugares donde apostarse para iniciar la lucha o donde esconderse para evitarla. Las fachadas además son permeables, hay escaparates que se hacen añicos, ventanas y puertas por donde escapar o para disparar desde ellas.

Un campo de batalla que discurre entre elementos urbanos como farolas, bancos... y hasta una boca de incendios que inevitablemente acabará rota para permitir que salga un gran y estético chorro de agua.

La ciudad es también el centro de la brutalidad, lo escribe Antonio Weinrichter: "la ciudad es una verdadera extensión expresionista de la violencia latente en ese universo moral" (6); la creación del hombre, esa antinomia de la naturaleza, se ha convertido en una jungla feroz y brutal en la que algunos personajes pueden sobrevivir porque conocen sus reglas. Personajes como el detective privado que se convierte en un arquetipo calificado por Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina como "ambiguo y, sobre todo, más capacitado para moverse por un territorio en el que las certezas escasean y que ya no permite, además, trazar fronteras morales delimitadas con nitidez". (7)

La calle es el lugar de la persecución y el detective sabe los trucos y las técnicas para seguir a los sospechosos, conoce los atajos para adelantarlos y despistarlos —es como esos rastreadores indios de los *westerns* que persiguen implacablemente a sus presas— pero al mismo tiempo el detective es capaz de despistar a sus perseguidores gracias a su perfecto conocimiento de las rutas, de esos callejones oscuros, *cul de sacs* que aparentemente no tienen salida, pero que en realidad ocultan puertas secretas o salidas de emergencia..., elementos arquitectónicos que le sirven para poder escapar o para mezclarse con otros individuos entre los que se puede camuflar, sumergiéndose entre la multitud anónima.

Sin embargo, las calles no suelen ser agradables para el detective o el policía, sobre todo en las vigilancias donde normalmente aguardan, en el mejor de los casos dentro de su coche, y en el peor al aire libre en plena calle, mientras el malvado está dentro de confortables locales. (8)

El conocimiento del detective también se extiende a las vías rodadas, las

La casa de la calle 92, *de Hathaway*

autopistas o las calles, en las que saber cuál es el momento exacto de hacer un giro o saltarse un semáforo en rojo, significa la diferencia entre morir o escapar.

La ciudad norteamericana está construida en función del automóvil y en el cine negro esta relación es importante, no sólo en los planos generales en los que se ven las evoluciones de los distintos coches, sino en los planos más cercanos donde las luces de la urbe se reflejan en el parabrisas delantero o desaparecen detrás de los personajes al verse cómo la calle se va alejando por el cristal trasero.

Aunque suele haber una distinción entre el automóvil del villano, que es mayor y mucho más confortable que el del policía o el detective privado. El automóvil es, después de la pistola, el instrumento más útil para el detective. La máquina se convierte en la extensión de la arquitectura, en la prolongación de su vivienda, no en vano pasa en él largas horas esperando a quienes persigue, en él come, bebe —habitualmente poca comida y mucho café— y dormita. El coche también es el lugar donde trabaja, su oficina, allí tiene los mecanismos necesarios para escuchar conversaciones (9), para observar sin ser observado, y sobre todo tiene esas maravillosas y casi mágicas guanteras, que albergan múltiples objetos: ganzúas, cuadernos de notas, linternas, cámaras fotográficas, prismáticos, herramientas diversas, relojes (10)..., y por supuesto una pistola de repuesto, aunque es posible que haya otra debajo del asiento e incluso otra más debajo de la carrocería (11). Si las guanteras son casi mágicas en cuanto a su capacidad, en las maletas cabe de todo, desde un cuerpo humano —o varios— hasta una palanqueta, pasando por diverso armamento más o menos pesado.

Underworld USA, *de Sam Fuller*

Variedad de funciones albergadas en una sola máquina. Algo que los fabricantes de automóviles han ido introduciendo y aumentando con el paso del tiempo para poder vender mejor su producto, desde que descubrieron que el coche no sólo servía para desplazarse, usos diversos entre los que destaca el invento del sillón reclinable, verdadera panacea para adolescentes en celo. En el cine esta variedad llegó al paroxismo en los coches-*gadgets* de los superagentes que protagonizaron películas en los sesenta y setenta.

LOS EDIFICIOS

Hasta aquí la ciudad. Pero ¿qué pasa detrás de esas fachadas ennegrecidas por el humo y el tiempo? ¿Cómo son los espacios donde se mueven los personajes del cine negro?

Antes una aclaración, en estas películas no está muy claro dónde están el bien y el mal, dónde establecer la frontera que los separe. Sólo está claro quiénes se enfrentan entre sí. Por una convención llamaremos bien a los que aparentemente están con la ley, como detectives y policías, y mal a los que están fuera de ella, como delincuentes, gángsters, traficantes y ladrones.

Espacios además para la droga, para adquirirla o consumirla, pasillos que discurren entre otros ámbitos iluminados y dedicados a menesteres agradables

Partiendo de la base de la existencia de estos dos mundos, el del bien y el del mal, tal como escribe José Antonio Hurtado, "La ciudad es el marco, por otra parte propicio, de las actividades de los gángsters. El medio criminal, el hampa, se inscriben en su seno pero no se confunden con ella. Forman un submundo, un ámbito suburbano". (12)

Lo significativo es que ese submundo suele ser más atractivo que el lugar donde habitan las fuerzas de la ley y el orden. Se establece así una tipología de los espacios en el cine negro, que curiosamente responde a términos morales abstractos como son el bien y el mal.

El detective y el policía soltero viven en pequeños y desordenados apartamentos con raídos papeles pintados en sus paredes, en los que la ciudad está siempre presente a través de las ventanas, gracias a la música —habi-

Los violentos años 20, *de R. Walsh*

tual y afortunadamente es jazz—, los ruidos de la calle o un molesto letrero luminoso de neón que intermitentemente anuncia algún antro (13); si están casados quizás tengan la fortuna de poseer una vivienda con jardín en un suburbio para que su monstruosa prole pueda corretear, al tiempo que ellos asan pedazos de carne cruda con sus compañeros.

Los lugares donde trabajan, ya sean una comisaría de policía o una oficina, suelen ser mugrientos, sucios y ruidosos. Los muebles son incómodos, sillas giratorias y mesas donde lo más confortable es apoyar los pies sobre ellas, muebles que se utilizan para usos distintos para los que se concibieron, como los cajones de las mesas para guardar armas o los archivadores esconder botellas de whisky.

Los lugares de diversión que frecuentan no son mejores, como el costroso bar de la esquina donde son habituales y donde el entrañable barman, que suele pasar a mejor vida antes del *The End*, les sirve su bebida habitual. En su dura investigación, entre paliza recibida y paliza dada, visitan garitos diversos y salas de juego llenos de humo, bares tan mugrientos como el que frecuentan diariamente, prostíbulos más o menos encubiertos... y sobre todo, siempre están en los intersticios, como Peter Handke (14), en esos espacios de paso, esos pasillos siniestros, ocultos, mal alumbrados y sin pintar, que conducen a oficinas o almacenes donde suele esperarle a alguien lo peor. Espacios además para la droga, para adquirirla o consumirla, pasillos que discurren entre otros ámbitos iluminados y dedicados a menesteres agradables, como escenarios, *night-clubs*, patios de butacas o canchas de juego, lugares donde la gente puede estar feliz sólo temporalmente mientras desconozcan lo que sucede en esos pasillos y lo que les puede ocurrir a ellos mismos si los recorren.

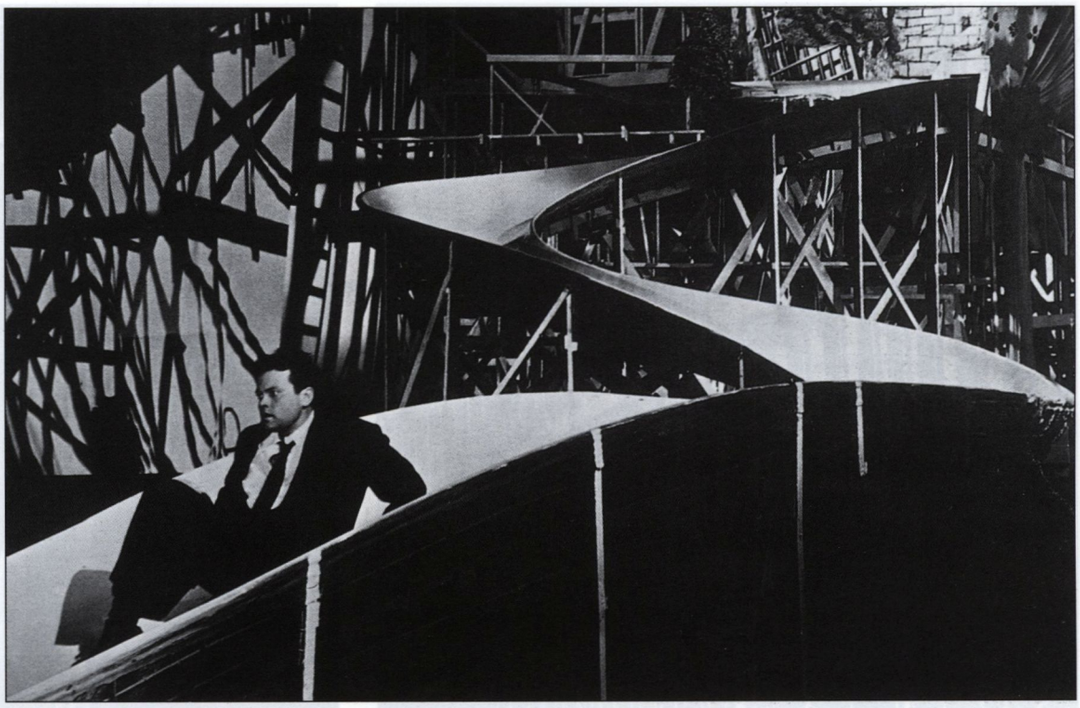
Sin embargo, el mal vive espléndidamente. Su mansión es opulenta, aunque con bastante mal gusto y se divierte yendo de etiqueta a lujosos *dancing clubs* donde bebe caros licores rodeado de apetecibles señoritas rubias... Sin embargo, el mal resuelve sus negocios —por supuesto sucios— en lugares no cualificados, marginales y en los suburbios, como almacenes, garajes, trastiendas... espacios que están detrás y al margen de ámbitos destinados a usos legales.

Todo espectador sabe que los ricos están podridos y no sólo de dinero, que los malos pagarán por sus pecados y morirán entre atroces convulsiones, pero mientras

El beso de la muerte*, de Hathaway*

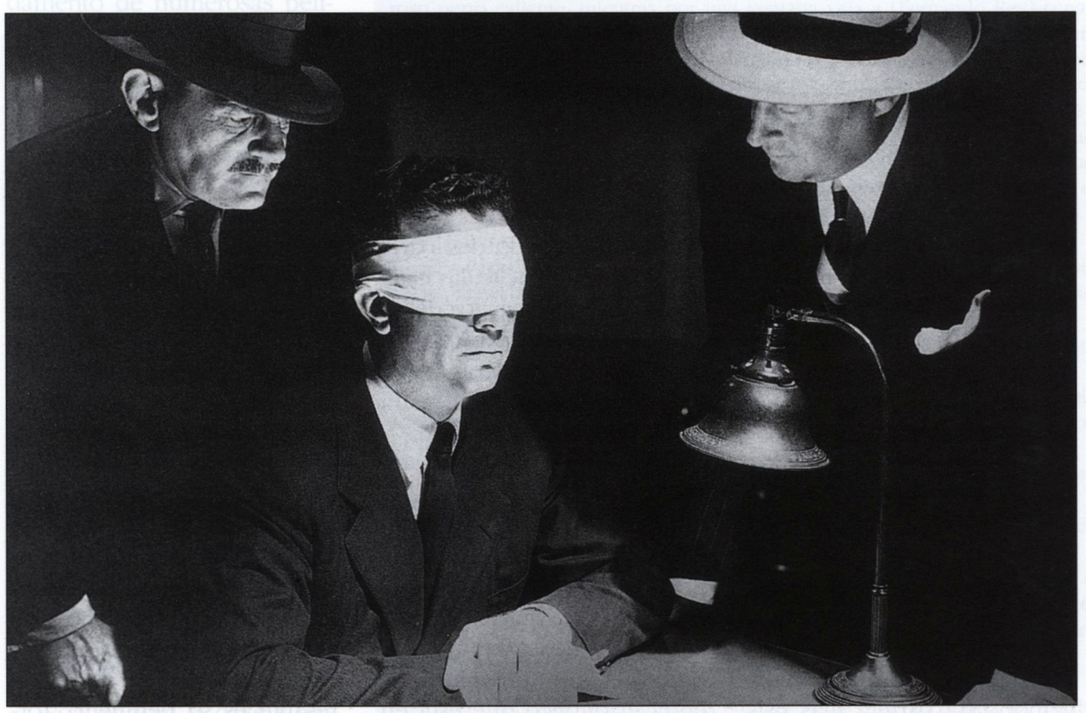
tanto, no se puede negar que viven rodeados de toda clase de envidiables lujos.

De entre todos los espacios del mal uno de los más complejos es el casino. Un espacio peligroso para el bien porque es el dominio del mal, pero al mismo tiempo atractivo, porque es el espacio de la fascinación, donde están las bellas mujeres fatales. Eva Parrondo Coppel lo ha analizado explicando que "si el espacio de la sala de juegos y del *night-club* es un espacio femenino porque es espacio de juego, espacio que pertenece al reino de las apariencias, de la seducción y del espectáculo, en el casino existe otro espacio que calificaré como masculino y que denominaré



***La dama de Shanghai**, de O. Welles*

Todo espectador sabe que los ricos están podridos y no sólo de dinero, que los malos pagarán por sus pecados y morirán entre atroces convulsiones, pero mientras tanto, no se puede negar que viven rodeados de toda clase de envidiables lujos

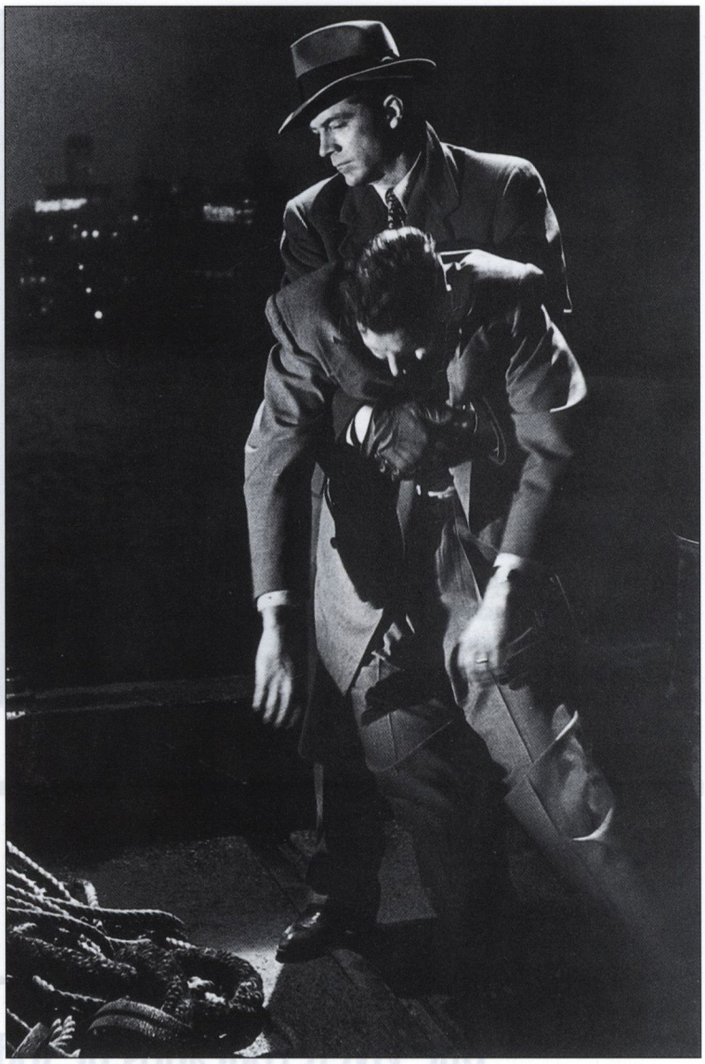


***Historia de un detective**, de E. Dmytryk*

el *espacio de la mirada*" (15). Este espacio, según la autora, "en la puesta en escena está representado por esos despachos privados que aparecen siempre en los casinos del cine negro. Es un espacio de control y de observación donde el jefe del casino puede mirar sin ser visto". (16)

Hoy en día los casinos han cambiado, se han convertido en una fábrica de mover el dinero fundamentalmente en un sentido, desde los bolsillos de los jugadores hasta las arcas de los dueños de los establecimientos, que antes eran esbirros de la mafia y hoy son las multinacionales del entretenimiento. Siguen existiendo esos espacios de la mirada, donde se controla el resto del edificio, ahora a tra-

Calle de Nueva York



Al borde del peligro, *de O. Preminger*

vés de cámaras ocultas, pero han cambiado las salas, que antes eran espacios confortables, casi domésticos, y ahora son como esas granjas donde se engaña a las gallinas para que no sepan si es de día o de noche y sólo cumplan su función que es poner huevos; en las salas de los casinos actuales se engaña a los jugadores, no tienen ventanas, están permanentemente iluminadas con la misma intensidad de luz, en ellas no hay relojes, son lugares donde no rigen las mismas constantes físicas que en el exterior y las horas están detenidas. Espacios con una intensa luz situada en el techo sobre las mesas, que hace desaparecer los límites laterales de las salas, al permanecer permanentemente en penumbra. Espacios centrados en una única función: el juego (17).

Estos espacios donde hay divisiones internas, como el casino, son bastante habituales en las películas de cine negro y basta recordar cuatro tipos diferentes: el banco, la comisaría, la sala del tribunal y la cárcel.

En el banco, desde los *westerns* ha habido un mostrador con ventanillas, que jamás ha servido para detener a los delincuentes en sus empeños por llevarse el dinero; sólo desde hace unos pocos años esa barrera ha desaparecido en algunos locales, aunque sustituyéndola por mesas convenientemente dispuestas, formando otra barrera más psicológica que física.

También en la comisaría hay otro mostrador que separa a los policías del público y una senda acotada por mesas que conduce a los delincuentes hasta el calabozo (18); como en el caso del banco esta barrera ha ido desapareciendo y en las películas cada vez se mezclan más los delincuentes con los funcionarios de la ley, con el consiguiente peligro que comporta para estos últimos.

Respecto a las salas de los tribunales todas son iguales y además siempre hay una diferenciación muy grande, dividiéndola en tres ámbitos. El espacio es rectangular y tiene dos puertas opuestas, por una de ellas entra el público que está en una parte acotada, separada del acusado por una barandilla baja con una puerta, los abogados y en un lado el jurado, y por último sobre una tarima y tras una sólida mesa está la representación de la Ley, que accede a la sala por otra puerta exclusiva y ostentando una posición privilegiada, de forma que puede controlarlo todo, incluso las vidas de los acusados. Nunca un espacio ha representado tan bien la jerarquización del poder.

La cárcel está también claramente dividida, aunque en este caso la división fundamental sea la que separa el interior, el confinamiento, del exterior, de la libertad. Son edificios donde lo más interesante es su perímetro, formado por muros, rejas,

La cárcel está también claramente dividida, aunque en este caso la división fundamental sea la que separa el interior, el confinamiento, del exterior, de la libertad

vallas, sistemas de seguridad... el anodino interior queda supeditado por un perímetro peculiar y característico. Dentro hay espacios diferenciados para los funcionarios del orden, al otro lado de los barrotes y en torres de vigilancia, pero éstos se mezclan con los delincuentes en todos los lugares de la cárcel, en el patio —único lugar al aire libre, que cada vez más suele ser una mezcla de gimnasio y cancha de deportes—, comedor, duchas, lugares de trabajo, enfermería, biblioteca... incluso en el interior de las celdas, donde entran los carceleros para comprobar la existencia de algo anómalo. La función del edificio es aislar a los delincuentes, la de ellos salir del edificio. La evasión es el fundamento de numerosas películas, en que esta fuga se plantea por diversos procedimientos, que se pueden agrupar en dos, el túnel y la salida mediante algún engaño por la superficie. En ambos casos hay que sortear los peligros que encierra el borde del edificio, en el primero se hace por debajo, en el segundo sobre el terreno (19), normalmente sin poder destruir el poderoso impedimento que supone un cerramiento completamente ciego, sin huecos, que desde dentro no permite saber en qué lugar, habitualmente desolador, está enclavado el edificio.

NO CIUDAD

Volviendo a la calle y terminando otra vez en la ciudad hay que decir que las vías urbanas del cine negro son casi intercambiables, aunque la película suceda en una u otra ciudad real, son calles modelo o estándar, porque lo que interesa son sus sombras o sus elementos y no su configuración o la arquitectura que la limita. Esta característica es debida en parte a que normalmente las películas estaban rodadas en los *back lot* —las traseras al aire libre de los estudios (20)— pero también es intencionada, interesa que el público pueda sentir que aquello visto en la pantalla puede estar sucediendo en la calle donde vive. Por eso se intenta que sean calles que pueden pertenecer a cualquier ciudad y a todas al mismo tiempo, a lo que he denominado en otro lugar (21) una *no ciudad*.

El cine se anticipa a las ciudades actuales, esas *no ciudades* en las que se desconoce dónde se está, ni en cuál de ellas, porque son todas iguales. El cine predice la crítica de la ciudad contemporánea y en el cine negro esta crítica es aún más feroz.

Por eso la única opción que queda es salir de la ciudad e ir al campo, ya que, como dice Dix Handley (22): "Lo primero que haré será bañarme en el río para no tener de la ciudad ni el polvo".

Aunque el campo sólo le sirve a Dix para morir.

NOTAS:

(1) Para una definición del género negro, véase José Antonio Hurtado, *Cine Negro, cine de género. Subversión desde una mirada en sombra*, Nau Llibres, Valencia, 1986.

(2) Ángel Quintana e Imma Merino «Deprés de Gilles Deleuze: el cinema i el pensament» en *Cinema art i pensament*, Gerona, Universidad y Ayuntamiento, 1999, pág. 19.

(3) Frank Krutnik, «Something more than night. Tales of the *noir* city» en *The Cinematic City*, Nueva York, Routledge, 1997, pág. 83.

(4) Michel Cieutat «La rue du film noir ou le mirage américain», *CinémAction* nº 75, 1995, pág. 152.

(5) José Antonio Hurtado, *Op. cit.* pág. 89.

(6) Antonio Weinrichter, *El nuevo cine americano*, Zero, Bilbao, 1979, pág. 49.

(7) Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *El cine negro, maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Paidós, 1996 pág. 203.

(8) Recuérdese cómo Popeye Doyle (Gene Hackman) en pleno invierno, bajo la nieve, se comía un asqueroso perro caliente, mientras por una ventana veía a (Fernando Rey) cenando opíparamente en un restaurante de lujo, en **French Connection, contra el imperio de la droga** (William Friedkin, 1971).

(9) Así lo hace Robert de Niro en **Huida a medianoche** (Midnight Run, Martin Brest, 1988).

(10) Como los que usa J. J. Gittes (Jack Nicholson) en **Chinatown** (Roman Polanski, 1974) para colocarlos a ambos lados de la rueda de un coche parado, de forma que al moverse pise uno de ellos y se detenga indicando la hora en que partió el coche. El detective presupone, primero que el conductor no hará falsas maniobras que rompan los dos relojes y, segundo, que ningún transeúnte se quedará con, al menos, el reloj sano.

(11) Como la que tiene el personaje que interpreta Tommy Lee Jones en **Black Moon** (Black Moon Rising, Harley Cokliss, 1986).

(12) José Antonio Hurtado, *Op. cit.* pág. 89.

(13) Recuérdese la mala suerte del alcohólico que intenta rehabilitarse (Jack Lemmon en **Días de vino y rosas,** Days of Wine and Roses, Blake Edwards, 1963) y se muda a un piso en cuyas paredes se refleja incansablemente la luz de un letrero luminoso con la fatídica palabra *bar*.

(14) Me refiero a *Pero yo vivo solamente en los intersticios*, Barcelona, Gedisa, 1990. El título de la larga entrevista que le hizo Herbert Gamper a Peter Handke.

(15) Eva Parrondo Coppel, «El Casino en el Cine Negro: Espacio y Diferencia Sexual», *Cien Años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Universidad de La Coruña-Visor, Madrid, 1999, pág. 139.

(16) *Ibíd.* pág. 140.

(17) Para más información sobre los casinos véase Jorge Gorostiza, *Tener y no tener/Casino*, Barcelona, Dirigido, 1998.

(18) Lo que no impide que el delincuente se mezcle con la policía, recuérdese el ejemplar final de **Brigada 21** (Detective Story, William Wyler, 1951).

(19) También hay algunos pocos casos en que la fuga se produce por el aire como en **Fuga suicida** (Breakout, Tom Gries, 1975) o en otro tono muy diferente en **Todos a la cárcel** (Luis G. Berlanga, 1993).

(20) Donde por ejemplo se rodó **Blade Runner** (Ridley Scott, 1982) una película negra pero de ciencia ficción.

(21) En «No ciudades», *Circo* (en prensa).

(22) El personaje que interpreta Sterling Hayden en **La jungla de asfalto** (The Asphalt Jungle, John Huston, 1950).

Boletín de suscripción

Deseo suscribirme* a la revista NICKEL ODEON, por un período de un año (4 números), a partir del n ° ..... (inclusive), beneficiándome de un descuento equivalente a un número, recibiendo además un libro de regalo.

Precio de la suscripción:
4.500 pts. (I.V.A. incluido) + 500 pts. de gastos de envío.

- Por teléfono: (91) 308 52 38 (de 10 a 14 h)
- Por fax, enviando el Boletín de suscripción (vale fotocopia): (91) 308 58 85
- Por correo, remitiendo el Boletín de suscripción (vale fotocopia) a:
  NICKEL ODEON
  Calle de Bárbara de Braganza, 12
  28004 Madrid

Datos personales

Nombre (o razón social) _____

Apellidos _____

Domicilio _____

Población _____ C. P. _____

Provincia _____ Teléfono _____

Fecha de petición _____

Forma de pago

☐ Cheque nominativo adjunto a: NICKEL ODEON DOS, S.A.
☐ Giro postal nº ..... a nombre de NICKEL ODEON DOS, S.A.
C/ Bárbara de Braganza, 12 - 28004 Madrid
☐ Domiciliación bancaria (rellenar los datos al pie)
☐ Tarjeta de crédito VISA

Nº ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ Válida hasta ☐☐☐☐
Firma y fecha (imprescindible)

Domiciliación bancaria

Banco o caja _____ Agencia _____

Domicilio _____

Población _____ C. P. _____

Titular de la cuenta _____

☐☐☐☐ ☐☐☐☐ ☐☐ ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐
Entidad Oficina DC Nº de cuenta

Muy Sres. míos:
Les ruego atiendan con cargo a la cuenta arriba indicada los recibos que les sean presentados por Nickel Odeon, hasta nueva orden.
Fecha: _____
Firma del titular: _____

Libro de regalo

☐ **El cine y la memoria**
☐ **Cine de la Flor**
☐ **Pasión de Drácula**
☐ **Dos para la tres**
☐ **Los chicos de la prensa**

Marque la casilla correspondiente al libro que desee recibir como regalo de suscripción.
Si desea recibir factura, indique el NIF: .....

Oferta especial para suscriptores

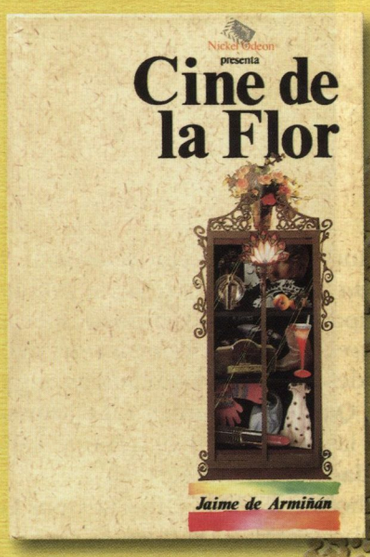
4 x 3

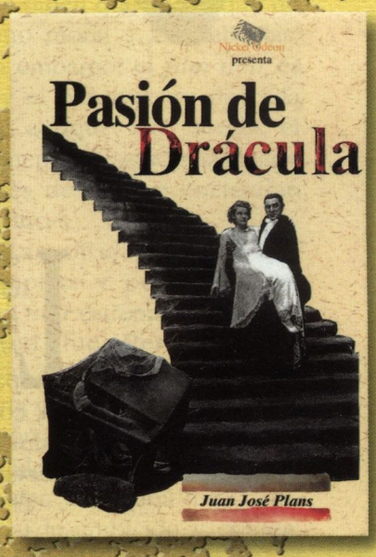
Sólo 4.500 pts.

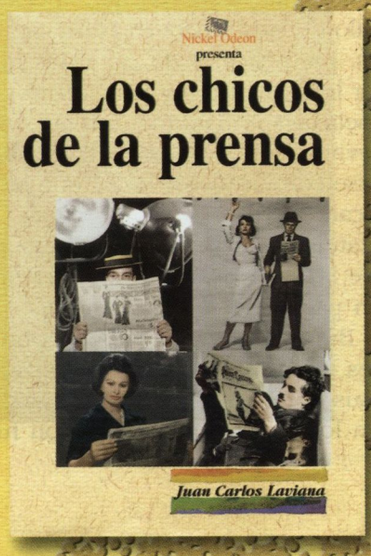
+ 500 pts. de gastos de envío

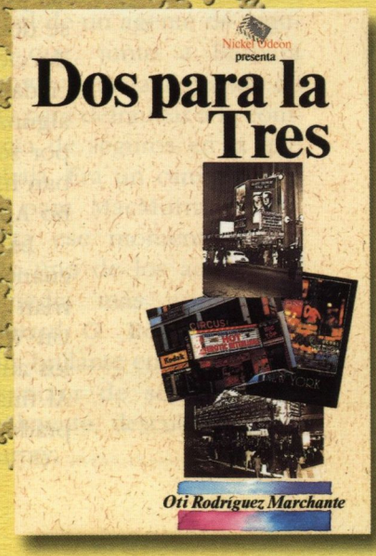
y además consiga uno de estos libros de regalo*

* (hasta agotar existencias)









PRIMER ENCUENTRO CON

James M. Cain

PETER VIERTEL

Los franceses, como era de esperar, fueron de los primeros en intelectualizar *le cinéma* por lo que el término *film noir* goza de una generalizada aceptación. La principal aunque ligeramente inexacta fuente de datos sobre el Séptimo Arte, *Halliwell's Filmgoer Companion,* defiende que la etiqueta se aplicó en principio para describir "los melodramas angustiados, deprimentes de finales de los años 30, como **Quai des brumes** y **Le jour se lève**, pero pronto pasó a designar principalmente las películas policíacas de los 40, **Perdición** (Double Indemnity), **Laura**, **Perversidad** (Scarlet Street), etc...".

El hecho cierto es que fue la Gran Depresión, el receso económico general tras el derrumbe de Wall Street en 1929, la que alentó este género. Hollywood, una de las pocas comunidades a las que el desastre llegó algo más tarde, empezó a alejarse del estilo de vida americano fastuoso e irreal que había predominado en sus producciones. Las películas de gángsters que en efecto se pusieron de moda influenciadas por la prohibición y los violentos años 20, no tardaron en ser sustituidas por algunas películas en las que el tema principal era la lucha de muchos americanos por sobrevivir económicamente tras haber perdido sus empleos, gentes que buscaban hacerse con un dinero ilegal que les permitiera continuar su búsqueda del Sueño Americano.

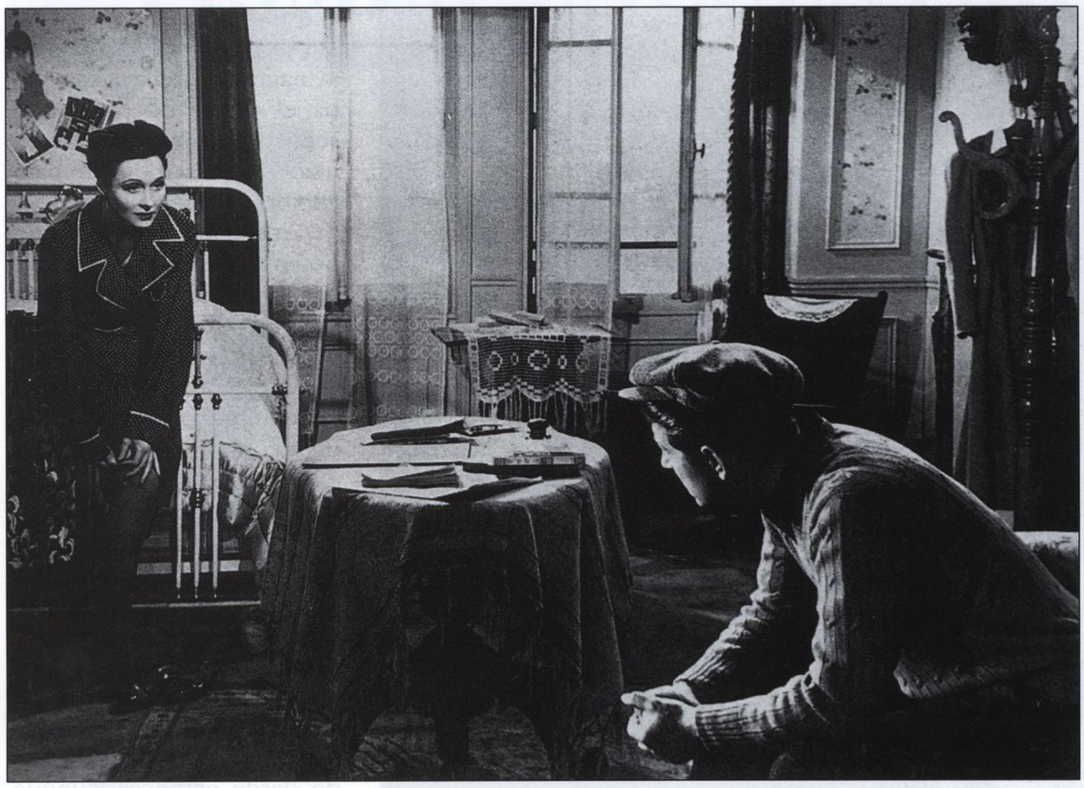
La literatura popular de esa época empezó asimismo a reflejar ese síndrome. Unas cuantas de las novelas que se publicaron trataban de hombres y mujeres que recurrían —en palabras de W. R. Burnett—, "a caminos torcidos para ganarse la vida". Un W. R. Burnett que, junto a Raymond Chandler y James M. Cain, por nombrar a los autores más destacados de aquellos años, se dedicó casi por entero a ese tema. Al final, sus libros se vendieron al cine, pero las productoras que los habían comprado con lo primero que tropezaron fue con los problemas de la Hays Office, la

M.

censura que la industria se había dado a sí misma. El avinagrado zar Hays ostentaba el poder de otorgar el sello de aceptación que se hizo imprescindible para exhibir una película.

En la pantalla plateada no podía florecer el adulterio, como tampoco el sexo fuera del matrimonio, o la sana lujuria. Los besos a boca abierta eran tabú y cuando un hombre saltaba al lecho de una mujer, una norma no escrita exigía que siguiera con los zapatos puestos para indicar que aquello era un inocente entretenimiento. En aquellos años pre-Clinton, América pretendía ser una nación de recia moral, por lo menos en lo que a las películas se refería. Obviamente las cosas han cambiado desde entonces, aunque otra vez surgen protestas que piden que se aplique un freno moral a las películas. Sin embargo, el *film noir* es hoy el pan nuestro de cada día, aunque, por norma, el crimen siga siendo castigado antes de que se enciendan las luces.

La película sin duda más completa y penetrante del *film noir* estrenada en Hollywood fue **Perdición** en 1944. Basada en una novela corta de James M. Cain y con guión de Raymond Chandler y del director del film, Billy Wilder, narra una turbia historia de ambición y crimen. Fred MacMurray interpreta el papel de un agente de seguros que, junto a Barbara Stanwyck, mata al marido de ésta para defraudar a la compañía de seguros en la que trabaja. Era un cambio radical para MacMurray quien hasta ese momento había sido uno de los actores de comedia más apreciados. Edward G. Robinson está muy brillante en el papel del inspector de seguros que, finalmente, descubre a MacMurray.



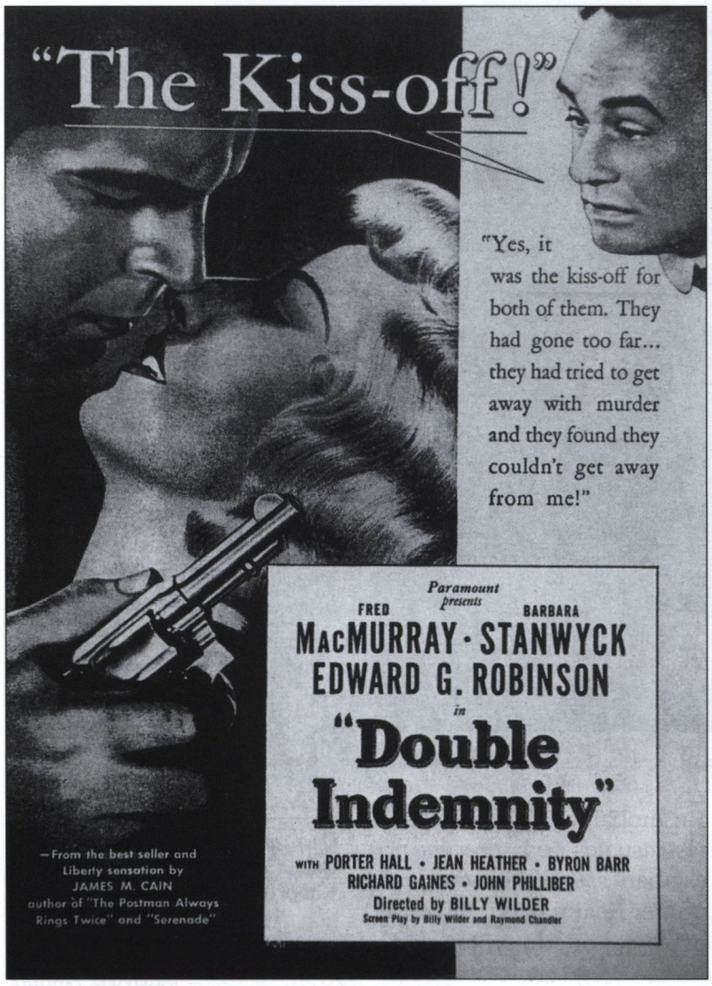
Le jour se lève

En un libro de entrevistas publicado recientemente por Cameron Crowe, Wilder declara: "Puede decirse que **Perdición** está basada en **M.** (Fritz Lang, 1931), la magnífica película protagonizada por Peter Lorre. Todo el tiempo tuve en mi cabeza **M**. Era mi guía visual. Una película que se parecía a los noticiarios, etc." (*). Así pues, según Wilder, **M.** podría merecer el título de primer *film noir*.

La siguió en 1946 **El cartero siempre llama dos veces** (The Postman Always Rings Twice), basada en otra novela corta de Cain. El libro llevaba un tiempo comprado pero vigilado por la mirada severa de la Breen Office (Joseph Breen sustituyó a Will Hays), aunque por fin MGM la rodó, dirigida por Tay Garnett. John Garfield y Lana Turner encabezaban el reparto, y Cain quedó tan encantado con el trabajo de Lana Turner que, después de ver la película, le regaló una primera edición encuadernada en piel de su novela con esta dedicatoria: "Querida Lana, gracias por una interpretación que es incluso mejor de lo que yo esperaba..." ¡ Unas palabras realmente aduladoras!

A los 18 años, siendo un guionista recién salido del cascarón, autor de una novela de mediano éxito, empecé a trabajar para la Selznick International Pictures en el Washington Boulevard de Culver City, a sólo unas pocas millas al este de Metro Goldwyn Mayer. Me levantaba cada mañana feliz de trabajar en esa enorme mansión blanca similar a Tara, sacada de **Lo que el viento se llevó** (Gone with the Wind), la película manantial de la productora. Mi jefe directo era Val Lewton, editor de argumentos que, no hay que decirlo, pasó más tarde a ser él mismo un importante productor. Lewton admiraba a los que él llamaba "verdaderos escritores", los que escribían novelas en vez de guiones. Previamente había fracasado muy tempranamente como novelista. Recuerdo que un día me llevó al piso de abajo para presentarme a alguien. Quizá trataba de inculcarme el respeto por lo auténtico. Ese hombre era James M. Cain que había alquilado una oficina en nuestro mismo edificio.

Piéges



Perdición

El autor de **El cartero siempre llama dos veces** era un hombre fuerte con un pelo gris alborotado, que alzó la vista de su mesa impaciente y algo incomodado por nuestra intrusión. Sin embargo, nos dedicó unas palabras. Me dijo que se alegraba de dar la bienvenida a un recién llegado pero se excusaba porque tenía que seguir con su trabajo ya que estaba escribiendo un guión para la Republic, la productora de menos prestigio de la ciudad. Fue un encuentro ligeramente decepcionante. Cain ya había escrito su obra maestra y ahora trataba de ganarse unos dólares con el cine. Toda una advertencia para el futuro que no supe hacer mía.

Más tarde Lewton me explicó que, al contrario que Hemingway o Scott Fitzgerald, Cain era totalmente ajeno al "culto a la personalidad" de esos famosos autores. Se conformaba con ser únicamente un escritor, con resolver sus historias sin querer inmiscuirse en su existencia de ficción. A mi mente inmadura le resultaba extraño que aquel hombre más bien hogareño, maestro ante su máquina de escribir, fuera capaz de introducirnos en un mundo de personajes despiadados que fornicaban, estafaban y asesinaban, como si su máquina de escribir fuese una caja mágica. Lo único que podía adivinar es que fue pobre, que había vivido tiempos duros, conocido a mujeres de vida fácil y a criminales, y que era eso, el mundo de los horrores que había vivido, lo que sentía urgencia por transmitirnos. Hoy, releyendo su obra, siento incluso un mayor respeto por él.

La jungla de asfalto (The Asphalt Jungle), el *film noir* más asombroso de John Huston, se estrenó en 1950 y está a la altura de las películas anteriormente citadas en cuanto a calidad y originalidad. Basada en una novela de W. R. Burnett no logró tanto éxito de taquilla como ellas, pero es también un film inconformista. La Depresión dio lugar a una prosperidad de posguerra, pero las novelas de crímenes de los años anteriores seguían figurando entre los materiales más provechosos para el cine y lo han seguido siendo hasta hoy. El lado más sórdido de la vida ha avanzado más al primer plano estos últimos años. La crueldad del hombre con el hombre parece ofrecer un interés constante para los realizadores cinematográficos, y lo mismo sucede con el público. Sin censura de ningún tipo, el *film noir* ha florecido sin pausa. Sin duda la gente que infringe la ley es más interesante que los que la acatan, por lo que sospecho que las cosas seguirán como hasta ahora durante bastante tiempo.

Siento la tentación de mencionar una película que quizás no pertenezca del todo a esta categoría ya que se trata más de un documento social que de una historia criminal, pero me causó una enorme y duradera impresión. Junto a **Sin**

El cartero siempre llama dos veces

El cartero siempre llama dos veces

novedad en el frente (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone, 1930) ocupa un lugar destacado en mi ya algo débil memoria. Su título es **Soy un fugitivo** (I Am a Fugitive from a Chain Gang), protagonizada por Paul Muni, el intérprete de **Scarface**. Muni, un actor de Nueva York, formado en la escuela del teatro judío (yiddish), interpretaba el papel de un convicto injustamente condenado y obligado a soportar las atroces penalidades del sistema de Prisiones del Estado de Georgia. Se trata de un *film noir* que muestra el crimen y el sufrimiento proletario; un retrato memorable de la injusticia humana. Se estrenó en 1932 y fue la película más sombría que Estudio alguno había producido hasta la fecha. Apenas sobrevivió al Código Hays y tres décadas más tarde escuché a Darryl Zanuck los problemas que le plantearon como director de producción de Warner Brothers, el productor Hal Wallis y el director Mervyn LeRoy.

Muni había asesinado a un guardia en su primera huida y los censores decretaron que había que castigarle al final de la película. Sin embargo, los espectadores casuales de la *preview* no estaban satisfechos con ese primer final trágico. El héroe había soportado tantos sufrimientos que parecía injusto matarle o meterle entre rejas. Al final, alguien, Zanuck no lograba recordar quién fue, propuso la idea que se rodó como final de la película.

Muni, andrajoso y con un sombrero negro, se oculta tras un enorme cartel publicitario y allí se encuentra con Helen Vinson, una preciosa rubia que le ha ayudado y de la que está enamorado. "¿Cómo te las arreglas?". Le pregunta ella. "¿Cómo vives?". Entorna los ojos y responde: "Robo". Es una de las frases más logradas de todo el *film noir*, entonces y ahora.

(*) *Conversations with Wilder*, de Cameron Crowe. Editor, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1999.

Traducción: Norma García

Le corbeau

Perdición y James M. Cain

ANTONIO DROVE

"Gracias Petenera mía
Por tu culpa me he perdido
¡Eso es lo que yo quería!"

Antonio Machado

Tengo en mis manos *Pacto de sangre*, publicado en 1961 por el Instituto del Libro de La Habana (¡ah, los viejos tiempos del inicio de la Revolución, cuando la Campaña de Alfabetización y cuando el gran Alejo Carpentier llevaba la política editorial!). Es el título cubano de **Double Indemnity**, título original de la novela de James M. Cain y de la película de Billy Wilder. La novela fue publicada en 1936 como serial en *Liberty*. La película es de 1944 y en España se llamó **Perdición** y fue estrenada mucho más tarde, hacia el 67 y en Arte y Ensayo (*). *Pacto de sangre* me impactó muchísimo. Conocía la Serie Negra o *hard-boiled* por Dashiell Hammet, Raymond Chandler, *The Killers* de Hemingway, *Santuario* de Faulkner, James Hadley Chase, *Crimen y Castigo*, Dreiser, *Therese Raquin* de Zola y el *Antiguo Testamento*. Pero no conocía a Horace McCoy, ni a Jim Thompson ni, por supuesto, a Ross MacDonald. Pero la conocía por el cine. Recuerdo el Cinema X en la calle de San Bernardo que abría por las mañanas y allí pude ver **Retorno al pasado** (en la que Cain es coguionista no acreditado) y la última de Lang, **Los crímenes del Dr. Mabuse** —me gusta más el título original: **Los mil ojos del Dr. M**—. Dos películas que despertaron junto con otras mi vocación de cineasta, no de cinéfilo, pues, aunque me gustaba mucho el cine, nunca he sido un cinéfilo. También había visto muchas más películas negras, entre ellas la magnífica **Ligeramente escarlata,** dirigida por Allan Dwan y basada en *Love's Lovely Counterfeit*, la única novela que Cain escribió pensando en el cine.

He elegido **Perdición**, no sólo por ser la primera novela de Cain que leí, sino también porque era su adaptación al cine favorita (o la menos infiel) y también porque el guión es de Billy Wilder y Raymond Chandler y Chandler es el guionista de **Extraños en un tren**. **Perdición** es ahora un clásico, una película de culto, como dicen los modernos. Cuando su estreno, fue un completo éxito y Wilder y Chandler fueron nomi-

Perdición

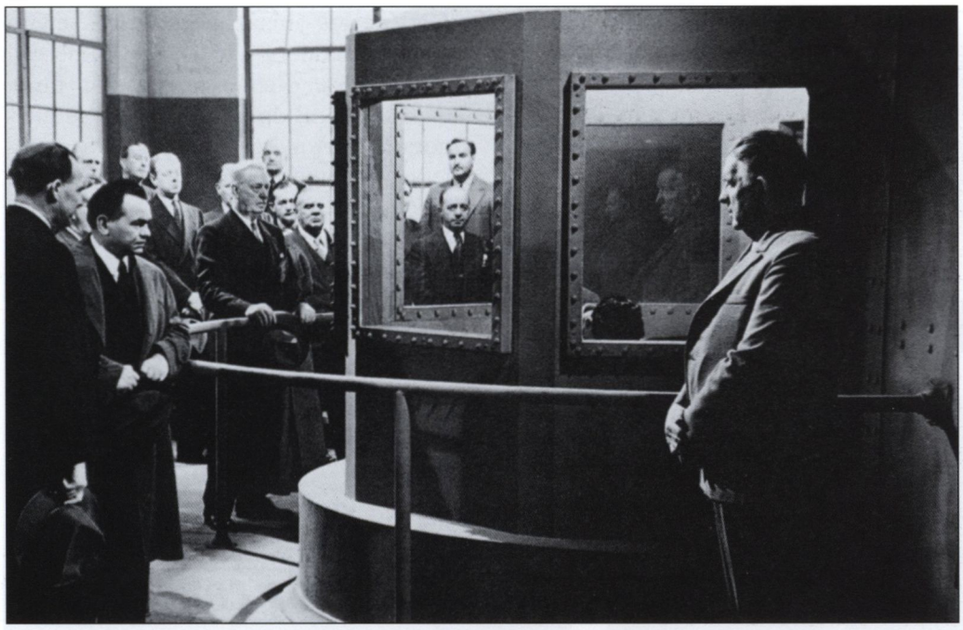
nados para el Oscar por el guión. Billy Wilder sostuvo que **Perdición** y no **El halcón maltés** revolucionó el método de encararse en Hollywood con un film de crímenes. Los críticos estuvieron de acuerdo en que **Perdición** abría las puertas en América a lo que los franceses llamaban *film noir*. Hitchcock escribió a Wilder: "Desde **Double Indemnity** las dos palabras más importantes en el cine son: Billy Wilder". El mismo Wilder dijo que, de todas sus películas, **Perdición** era la que tenía "menos errores" y añadió que "se movía en *staccato* en el estilo de Cain".

Más novelas de Cain. La segunda que leí a continuación fue *The Postman Always Rings Twice* de 1934 (pongo los títulos en el idioma en que los he leído por primera vez). No me gusta mucho la versión norteamericana de Tay Garnet (1946), aunque Lana Turner está espléndida, y nada la posterior con Jack Nicholson y Jessica Lange porque estaba muy mal narrada y su mejor escena y la más famosa es el primer polvo, que traiciona totalmente las creencias de Cain sobre el sexo. Creía que escribir era "una cuestión genital". "Sexo, por qué no, pero tiene que estar justificado, diseñar una situación que inevitablemente lleve a él, que desarrolle la emoción, que tenga un color lívido y una vez hecho esto no entrar en detalles. El lector tiene la impresión de que está leyendo sobre sexo, y sin embargo, hay poco material explícito". Hay otras dos versiones anteriores de "El cartero..." pero no las he visto: una francesa: **Le dernier tournant**. Y **Obsesión,** de Visconti (1942), a quien Cain llamó ladrón porque no le pagó derechos de autor.

Sigo con Cain. Después leí *Serenade* (1937), que Cain tuvo en la cabeza durante veinte años sin decidirse a escribirla. Es la febril historia de un cantante de ópera que ha perdido la voz, la recupera en una iglesia durante una tormenta tras haber cocinado una iguana y hacer el amor con una prostituta mexicana, Juanita. Llega a ser estrella de cine y luego vuelve a la ópera hasta que le encuentra un director homosexual con el que ha tenido una relación homo, que es la razón por la que ha perdido la voz. Juanita mata al otro con capa y espada, como a un toro. La historia sigue, el final no es dramático sino trágico como casi todo Cain y es locamente romántico. Me parece una de las diez mejores novelas norteamericanas de todos los tiempos. Hablé con Douglas Sirk sobre este tema. Era tan un *melo*-drama en el sentido sirkiano de tragedia (y en el de Nietzsche en *Orígenes de la tragedia* cuyo segundo capítulo se titula El *melos* —dionisiaco— como origen de la tragedia) que intentó ser adaptada a la ópera por Oscar Hammerstein y al musical por Leonard Berstein, antes de hacer **West Side Story**. La versión de Anthony Mann es deprimente debido a la censura. El homosexual es Joan Fontaine y todo el final trágico está suprimido. Cuando estuve en Los Ángeles para terminar **El túnel**, quise comprar los derechos pero no tenía dinero.

La versión de Anthony Mann es deprimente debido a la censura. El homosexual es Joan Fontaine y todo el final trágico está suprimido

Después leí *The Embezzler* (publicado como serial en *Liberty* con el título *Money and the Woman*. Luego *The Butterfly*, sobre un incesto y una marca de piel en forma de mariposa. (Es curioso que en la divertidísima comedia de Colomo **El efecto mariposa**, donde no hay muertes ni asesinatos, se repitan estas características). *Mieldred Pierce,* cuya versión cinematográfica de M. Curtiz, que vi en televisión, no me gustó mucho excepto el magnífico trabajo de Joan Crawford —por el que obtuvo el Oscar— y la fotografía (dentro de lo que se puede apreciar la fotografía en televisión). *Past all Dishonor* está ambientada en la guerra de Secesión. Un espía y una puta. Ha intentado llevarlo al cine P. Bogdanovitch. *Galatea* (bulimia y asesinato), *The Magician's Wife* (donde un tío mata a su madre), *Al final del arco iris*, y por último *Cloud Nine* (Sonya Lang tiene 16 años y está embarazada porque su hermanastro la ha violado. Luego viene una viciosa persecución de un millón de dólares). Es la única novela de Cain en la que consiguió un final feliz y fue publicada póstumamente en 1984 con un epílogo de Roy Hoopes, que en 1982 publicó una exhaustiva biografía de Cain (lástima que no da importancia a los directores y se centra en actores, actrices, escritores y sobre todo productores).



***Perdición**, la escena de la silla eléctrica (suprimida)*

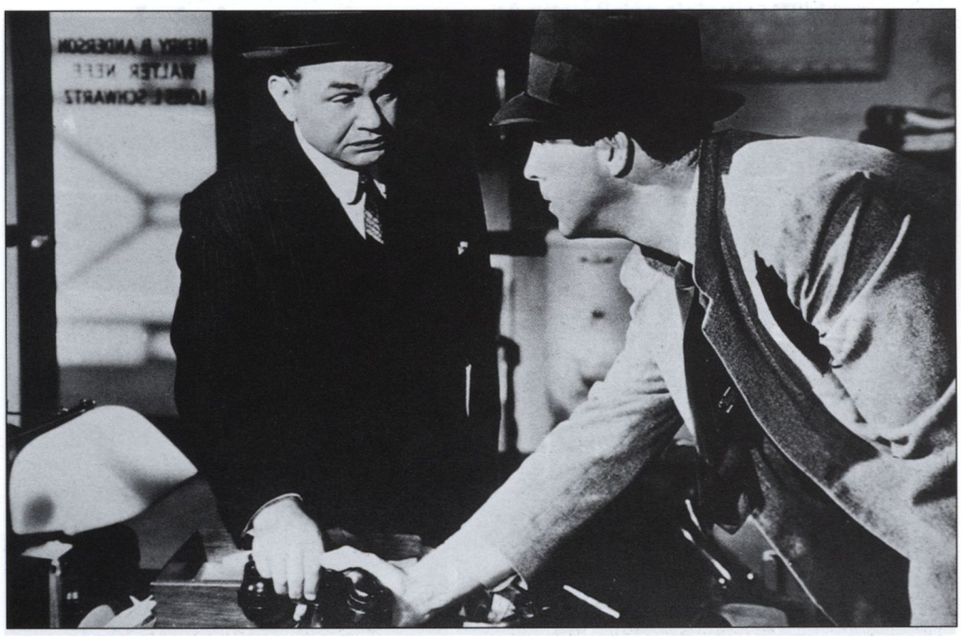
André Gide fue un gran admirador suyo, y Sartre. Y Albert Camus, que tomó El cartero... *como modelo para* El extranjero

Aquí en España Cain se publicó cuando debido a la demanda popular y cinéfila se produjo el boom de la serie negra al final de los 60 y, así, los críticos literarios serios lo aceptaron como a Hammett, Chandler, Ross MacDonald, Jim Thompson. De todos modos, Cain no fue la estrella, se olvidaron del aprecio que tuvo entre los franceses. André Gide fue un gran admirador suyo, y Sartre. Y Albert Camus que tomó *El cartero...* como modelo para *El extranjero.* Y en América fue considerado como uno de los grandes, un escritor para escritores: David Maden opinó que: "Cain había escrito «la novela pura», que nos lleva a experiencias cuya especial cualidad no se encuentra en el trabajo de ningún otro escritor... El arte de Cain, más que cualquier otra cosa, lleva al lector serio a una casi completa adhesión emocional con las traumáticas experiencias que nos ofrece". Marcia Davenport: "*Serenata* es inexplicable excepto como puro genio". *Chicago News* dijo que a la cabeza de los escritores norteamericanos estaba Cain (ahora que Hemingway en *Tener y no tener* estaba de capa caída) y que el único competidor serio era John Steinbeck. *Saturday Review*: "Soberbio narrador". *Newsweek*: "Pronto será un clásico como Conrad". *Times*: "M. Cain escribe tragedias griegas con trajes modernos". Con respecto a su estilo escueto se ha dicho: "Cain es el escritor que puede decir más con menos palabras". Tom Wolfe aconsejó a Norman Mailer que estudiara a Cain para aprender a escribir novelas. Ross MacDonald dijo que: "*El cartero...* y *Perdición* eran un par de genuinas obras maestras americanas".

También se le consideró *shocking* y *dirty* (esto último era incierto. Los temas elegidos podían ser sucios pero su tratamiento no). Cain fue un rebelde en la elección de sus temas lo que le llevó a muchos enfrentamientos con la Oficina Hays: asesinato, adulterio, prostitución, homosexualidad, incesto, sacrilegio, negocios sucios, corrupción policial y política, bulimia, cleptomanía, violación, traición, etc.

Ahora los críticos recuerdan a Chandler, Hammett y Ross MacDonald. Pero se han olvidado de Cain y de Jim Thompson (y no se han editado en España, que yo sepa, a tres grandes narradores cortos anglosajones: Ring Ladner, que influyó en los diálogos de Cain —reconocido por éste— y de Hemingway —no reconocido—, Thurber y Saki).

Ahora conviene esbozar una somera biografía. James Mallaham Cain nació en 1882 y murió en 1977 a los 85 años. Fue educado en el catolicismo. Tenía



Perdición

tres cuartos de sangre irlandesa. Estudió en el Washington College y dio clases de inglés y matemáticas en Chesterton, donde llegó a la conclusión de que no se podía enseñar a escribir. Desde muy pronto tuvo problemas con el alcohol. Su prólogo a *La Mariposa* (1946) termina así: "Estoy registrado en el partido Demócrata. Bebo". Lo que en realidad quería Cain era ser cantante de ópera pero cuando se dio cuenta de que no tenía la voz necesaria decidió hacerse escritor, hasta llegar a ser famoso como columnista, autor de diálogos, *sketches* y de reportajes basados en una profunda documentación (documentarse bien es ver lo que todo el mundo ve y pensar lo que nadie ha pensado). Escribió entre otros sobre el caso Sacco-Vanzetty. Títulos: *Traición a los mineros*, *La batalla del carbón*, *Política de enseñanza*, *En defensa de la mujer*, *La mujer como política* y luego, ya en Hollywood (me he enterado preparando este artículo), una *Semblanza de John Ford*. Durante sus investigaciones sobre la huelga minera se convirtió en un experto en el tema de la traición (que no le abandonaría en toda su carrera). El editor del *American Mercury*, maestro de periodistas H. L. Mencken, con quien mantuvo contacto y amistad hasta que éste murió dijo que: "El único autor que he conocido que nunca escribió un mal artículo es James M. Cain".

Pero Cain, aunque lo intentó, no se sentía capaz de escribir una novela, aunque se le ocurrían multitud de argumentos. Sólo publicó un relato corto *(Pastoral)* que le valió, junto con sus diálogos y *sketches,* para refutar la acusación de imitar el estilo de Hemingway.

En noviembre de 1931 fue llamado a Hollywood como guionista, debido a que su nombre era famoso. Su primer encargo fue una *remake* de **Los Diez Mandamientos**, que nunca se hizo. Merecen citarse, acreditado o no, su colaboración en **Argel**, *remake* de **Pepe le Moko**, de Duvivier, en **El embrujo de Shanghai**, de von Sternberg, en **El Gran Gatsby** y en **Retorno al pasado**, ya mencionado. Cain dijo que en Hollywood había aprendido sólo técnica pero Hollywood rompió su bloqueo con la ficción y liberó su imaginación febril y algo loca, de tal forma que todas sus novelas y cuentos fueron escritos después de llegar a Hollywood. Además, se hizo amigo de grandes guionistas como Samson Raphaelson, que le aconsejó muchas veces, Thorton Wilder, Robert Riskin, Niven Bush, autor de **Duelo al sol**, Charles Laughton, etc.

Muy importante en la primera novela de Cain fue el guionista Vincent Lawrence: "Escribiendo cualquier clase de narrativa tienes que lograr que el lector o el público se interese por la gente, lo que inevitablemente lleva a una historia de amor". Raphaelson tenía un concepto diferente: "Lo importante es quién es él o ella". Lawrence replicó: "Uno de los amantes tiene que ser un amante perdedor". A lo que Cain contestó: "¿Por qué es necesaria tanta importancia al episodio en que se enamoran? ¿Por qué cada episodio no puede ser escrito con la vista puesta en la historia de amor?".

Esto le llevó a Cain a su típico estilo de no dar demasiada importancia al principio de una historia de amor sino a cómo este amor se deteriora y se convierte en odio. "Un imperativo del escritor es descubrir, si puede, qué fuerzas del destino llevan a esas personas particulares al punto terrible, en este tiempo particular, de esta forma particular. Después de un asesinato, los amantes no viven en el mismo mundo".

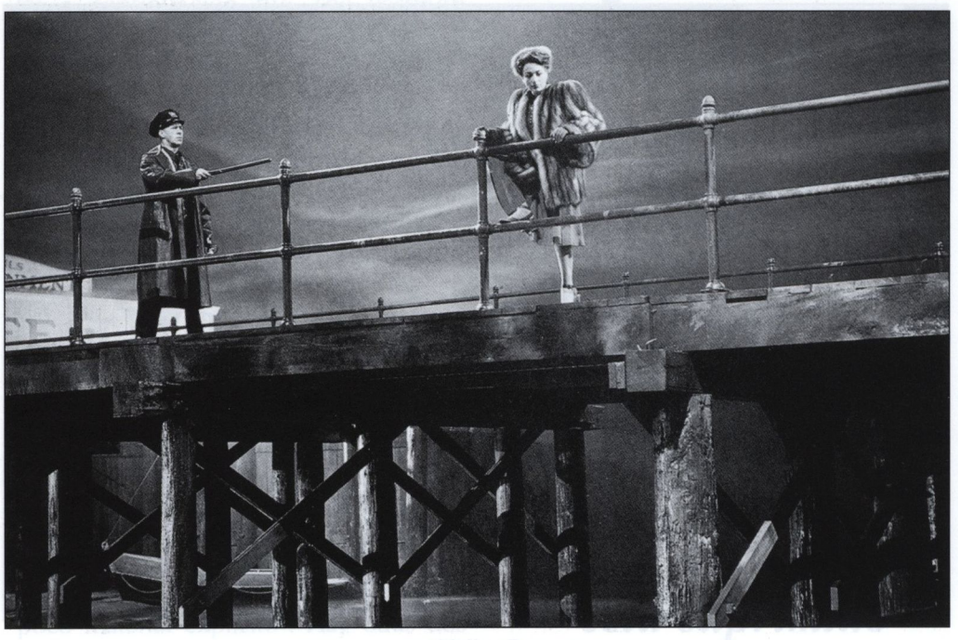
Cain es el escritor que puede decir más con menos palabras

Otro de los temas recurrentes de Cain, junto con el de la traición, es: "El deseo que se hace realidad, los sueños que se hacen reales... Me parece horrible".

En cuanto a su estilo en primera persona, excepto en tres novelas, se debía a que no quería ser dios ni James M. Cain, sino el personaje narrador y sólo así conseguía crear personajes memorables, principalmente femeninos. Los títulos para él eran muy importantes.

Y, por último, se ha observado varias veces que la estructura de sus novelas es musical, lo cual unido a su cualidad trágica, su ausencia de final feliz, nos lleva al *melo*-drama de Sirk.

En 1948 Cain tomó dos decisiones que cambiarían su vida: se casó, por tercera o cuarta vez, con Florence Macbeth, cantante de ópera y uno de los ídolos de su juventud y se fue de Hollywood para escribir una saga en tres partes sobre la Guerra Civil, proyecto largamente acariciado. Ya había tenido como trasfondo la Guerra Civil en *Past All Dishonor*. Pero ahora quería hacer una novela histórica aprovechando un episodio poco conocido de la guerra: la



***Alma en suplicio**, de Michael Curtiz*

***El embrujo de Shanghai**, de Von Sternberg*

Campaña de Red River y las peleas entre el ejército y la marina de la Unión, pero sobre todo, sobre el contrabando de algodón, los *racketts* del algodón, o cómo —típico de Cain— Rhett Butler se hizo rico.

Se dedicó a documentarse implacablemente, a reescribir una y otra vez, como siempre, hasta que catorce años después publicó *The Moth,* de 246 páginas (cuando tenía material para cinco o seis libros). Yo no lo he leído pero fue un fracaso. Abrumado por penurias económicas, por la falta de éxito, por el olvido, por la muerte de Florence, Cain continuó escribiendo heroicamente hasta su muerte. Había dicho: "El peor enemigo de un escritor es él mismo" y "una mala novela no le hace daño a un escritor, lo que le hace daño es ninguna novela."

Pero volvamos ahora a la película **Perdición**. Según Cain cuenta, un día Wilder, a quien había conocido cuando era un joven guionista austriaco recién llegado a Hollywood, no podía encontrar a su secretaria. Siguió preguntando por ella y finalmente unas de las chicas le dijo que seguía en el lavabo leyendo la novela. "¿Qué novela?". "Una que Mr. Swanson dejó aquí". En ese momento salió la secretaria con el libro sobre su pecho. Wilder se llevó la novela a casa para leerla, lo que hizo de un tirón, e inmediatamente llamó a Joe Sistro de la Paramount para decirle que quería hacerla. Pero Charles Brackett, su coguionista habitual en esa época, no quiso meterse en el guión. Además, estaba la Oficina Hays. Cain siempre se quejó de los 10.000 dólares que le costó esta oficina siniestra. Wilder quería a Cain como coguionista: "¿Quién mejor que Cain para escribir los célebres diálogos estilo Cain?"; pero éste estaba bajo contrato con la 20th Century. Surgió el nombre de Raymond Chandler, un escritor policíaco, relativamente desconocido pero muy respetado. Wilder leyó *El Sueño Eterno* y se llevó una sorpresa cuando se enteró de que vivía en Hollywood.

El único autor que he conocido que nunca escribió un mal artículo es James M. Cain

Lo primero que pasó es que a Chandler no le gustó la novela, aunque más tarde acabó apreciando a Cain. Después, el temperamental Chandler empezó a mandar memorándums de queja: "Mr Wilder no debe repetir su gesto de señalarme con el bastón, ni..." Wilder, años más tarde, dijo: "Era un pobre viejo alcohólico". Y Chandler escribió el 10 de noviembre de 1950: "Trabajar con Billy Wilder en **Perdi-**

ción fue un verdadero tormento que probablemente ha acortado mi vida, pero con él aprendí casi todo lo que sé acerca de escribir para el cine, que no es mucho".

Luego surgió el problema de los diálogos. Hicieron pruebas con actores y los diálogos no sonaban bien. Chandler le escribió a Cain haciéndoselo ver. Cain contestó que: "Lo que dices es muy interesante porque había intentado esa cualidad irreal de un sueño febril, y si el diálogo suena como tú dices, quiere decir que he acertado".

Quizá es que la forma de hablar de los actores hollywoodienses, excepto James Stewart y Spencer Tracy, no estaba preparada para los diálogos de Cain. Los diálogos de Hemingway tampoco se podían decir, aunque él reconoció que estaban escritos para la vista. Además, en sus peores momentos eran afectados y demasiado autoconscientes.

Chandler y Cain eran, cada uno a su manera, dos estilistas. Chandler había estudiado en una universidad inglesa, había traducido a Ovidio y estudiado las metáforas de los isabelinos, pero estaba poco interesado en el *plot*, en la trama o argumento y no tenía mucha facilidad para inventar nuevos *plots,* de ahí su costumbre de "fagocitar" varios cuentos en una novela. Su mayor interés era la creación de un personaje, el *private-eye* Philip Marlowe. Es célebre la anécdota de que cuando Hawks le llamó para saber quién era el asesino de alguien le contestó: "Y yo qué sé". Por eso, yo leo ahora las novelas de Chandler abriéndolas al azar, como la Biblia y las enciclopedias, y así, releo con placer réplicas como: "Se te nota tan poco con ese vestido, muñeca, como a una araña en un plato de nata".

Chandler empezó a escribir muy mayor y publicó cuentos en la mítica revista *The Mask,* donde se acuñó el término de *Tough-guys* o tipos duros y de literatura *hard-boiled*, cocidos en duro, refiriéndose a los huevos (es decir, que los protagonistas tenían cojones u ovarios de hierro, cualidad esta que Rossellini consideró como la más importante para ser director de cine, y, ante el escándalo suscitado en el Ateneo madrileño, aclaró: "Es una broma, la cualidad más importante es la humildad").

Cuando las narraciones *hard-boiled* se tradujeron al francés se les llamó serie negra. Ian Cameron sostuvo hace veinte años que el cine negro había nacido en Francia con Carné, Duvivier, etc. y, si se refiere a los ambientes nocturnos, neblinosos, a los personajes de perdedores románticos, es cierto, pero yo sigo pensando que el cine negro es un invento de Lang (**Spione,** los **Mabuses**, incluso el elemento onírico siempre presente en Lang; por eso, **Las tres luces** decidió la vocación de Buñuel) y de Pabst (**Lulú**). Es cierto que al tener que acortar una novela para adaptarla al cine adquiría la estructura de los sueños y muchas veces se entendía confusamente el argumento. Este lado onírico del cine negro me parece muy importante.

Un cineasta tan poco proclive al flashback como Hawks metió una narración en pasado de Walter Brennan cuando tuvo dificultades con la duración de una película

No estoy de acuerdo con la distinción entre film negro o *hard-boiled* y suspense. Sí, y con reservas, entre serie negra y el estilo deductivo clásico de *¿Quién lo hizo?,* como el Augusto Dupin de Poe, la deducción pura y dura. Pero Poe tenía también un lado irracional, romántico, instintivo. Escribió el poema *El Cuervo* y luego *Composición de "El Cuervo"*, donde intentó demostrar que había escrito *El Cuervo* de una forma deductiva, racional y perfectamente calculada: "Curioso ejemplo de un romántico que niega la inspiración", sentenció Borges. Yo creo que Poe escribió el poema completamente borracho y repleto de laudazo, y luego cuando se le pasó la resaca, para demostrar que no estaba loco, ejerció sus grandes dotes deductivas (era un consumado descifrador de códigos secretos y ganó apuestas públicas hechas en periódicos).

¿Y Sherlock Holmes? Chesterton dijo que la gran aportación de Doyle fue la creación de un personaje inmortal. Pero también inventó un narrador en primera persona, el Dr. Watson, que permite explicarse a Holmes, método tomado, posiblemente, de la biografía del Dr. Johnson hecha por Boswell, donde éste pasa por tonto para que Johnson quede más brillante, hasta el punto de que mucha gente creyó que Boswell era tonto cuando lo único con lo que contaban era el testimonio del propio Boswell. Hace cinco años leí un libro que comparaba a Pierce, el pensador norteamericano que estableció el método deductivo-inductivo, con Holmes para demostrar que Sherlock no utilizaba sólo la razón deductiva sino también la intuición, cosa que no es de extrañar si se tiene en cuenta que el gran matemático hindú Ramanujan descubría sus teoremas por inspiración, sin necesidad de llegar a ellos por demostración. Aquí debo decir que el libro favorito de Cain era *Alicia en el país de las maravillas*, y que sus novelas se entienden perfectamente, y que le gustaba mucho Sherlock Holmes.

Más tarde, Agatha Christie introdujo una variación en la novela de detectives con *El asesinato de Rogelio Ackroyd* por la utilización de la primera persona: el narrador es el asesino. Método que tomó Jim Thompson en *El asesino dentro de mí*, aunque ya el título lo anuncia. Me pregunto ¿cuándo alguien va a tener la idea de que el detective protagonista sea el asesino? Ya se ha hecho. Se llama *Edipo Rey*.

Pero sigamos con la historia de la producción de **Perdición**: Wilder eligió a Edward G. Robinson para Keyes. A George Raft para el papel de Walter Huff, pero lo rechazó como había rechazado hacer de Sam Spade en **El halcón maltés**, hasta que al final se lo dio a Fred MacMu-

rray que sólo había hecho comedia y pasó más miedo que vergüenza para aceptar este papel de malo. Más difícil de convencer fue Barbara Stanwyck para interpretar a Phyllis. "He interpretado medio malas, pero no una asesina. Me gusta el guión y me gustas tú, pero tengo miedo después de tantos años de interpretar heroínas para meterme ahora en esta asesina a sangre fría." "Bien ¿eres una actriz o un ratón?". "Espero ser una actriz". "Entonces, haz el papel".

Ahora voy a analizar someramente las diferencias entre la película y la novela. La película me gustó tanto que olvidé la novela. Como he dicho, la novela está escrita en primera persona, como todas las de Cain, que acaban trágicamente cuando la muerte desvanece la conciencia del narrador. "El íntimo cuchillo en la garganta" del poema de Borges. En ésta Phyllis y Walter se escapan a Suramérica pero ven que no hay salida y deciden arrojarse a los tiburones cuando salga la luna. El último párrafo es: "La luna".

La película utiliza el *flashback:* llega Walter de noche a la sede de la compañía de seguros herido de muerte y comienza a dictar su confesión.

En un *flashback* no tiene que aparecer siempre el narrador ni, desde luego, su punto de vista. Un ejemplo perfecto es **El hombre que mató a Liberty Valance**. Ford sabía que nadie admitiría el final de John Wayne, mendigo, alcoholizado y sin pistola y por eso mete el *flashback* pero el senador Stodard sólo levanta la tapa del ataúd y no nos lo deja ver, aunque sabemos que es John Wayne. Por otra parte, Stewart no aparece en todas las escenas que narra. En **Perdición** sí aparece Walter en todas las escenas. Un *flashback* permite contar, o no, los pensamientos del narrador. En **Perdición** se utiliza este método muy poco. Sin embargo por dos veces, la primera que Walter llega a la mansión y la última cuando va a cometer el asesinato, nota "el olor de la madreselva" que me parece típico de Chandler.

El *flashback* permite acortar la duración de la película. Un cineasta tan poco proclive al *flashback* como Hawks metió una narración en pasado de Walter Brennan cuando tuvo dificultades con la duración de una película.

Pero lo más importante (debido a la duración) es que se pierde una cualidad narrativa de Cain para la que el cine no estaba preparado todavía. Poe definió el relato corto como lo que pudiera ser leído de una sentada. Cain pretendió que sus novelas lograran lo mismo aunque el lector se durmiera a las seis de la madrugada. Esto, unido a sus dotes para la documentación, hacía que si la trama trataba de seguros, los seguros fueran muy importantes para la narración y hablar técnicamente de ellos suponía suspense para el lector. Hitchcock con su *McGuffin:* algo sin importancia pero que importa a los protagonistas con los que estamos identificados. Cain estaba más adelantado: conseguía que el *McGuffin* fuera importante e interesante para el espectador.

Los otros cambios de la película se refieren a la relación de los personajes. Phyllis está dulcificada. Es Walter en la novela quien piensa: "Había matado a un hombre por una mujer. Había hecho eso por ella y no quería volver a verla en toda mi vida. Basta únicamente una gota de miedo para transformar el amor en odio". Y al final Phyllis dispara sobre Walter en un coche, no en su casa, y luego en la película no es capaz de disparar otra vez más, como si estuviera enamorada y es Walter quien la mata mientras están abrazados, como al final de **El halcón maltés**. Nada de eso ocurre en la novela. Walter es herido, pero no de muerte y en el hospital hace una confesión a Kayes para que Lola, la hijastra de Phyllis, no se vea implicada en el asesinato de su padre ya que se ha enamorado de ella. Phyllis es una asesina psicópata que no sólo ha matado a su marido sino, como enfermera, a su mujer, la madre de Lola, y antes, por placer, a muchos pacientes. Es un personaje tan perverso como Kate, la madre de *Al este del Edén* de John Steinbeck. En cuanto al final trágico ya está dicho.

Con todo, la escena y el diálogo que más me gustan de la película no están en la novela. Desde la primera vez que se ven, MacMurray enciende chasqueando con los dedos una cerilla para encender el cigarro de Robinson y al despedirse le dice al viejo cascarrabias: "Yo también te quiero". Esta rutina de chasquear la cerilla se repite varias veces a lo largo de la película. Y al final, cuando MacMurray se derrumba moribundo sin poder llegar al ascensor, Robinson se le acerca y pone una rodilla en el suelo mientras apoya su codo en la pierna doblada. MacMurray dice: "¿Sabes por qué no encontraste al asesino esta vez? Porque tenías demasiado cerca la persona que buscabas". Robinson replica: "Más cerca aún, Walter". MacMurray le contesta: "Yo también te quiero". Y después saca su último cigarrillo y esta vez es Robinson quien chasquea la cerilla y se lo enciende.

(*) N. de la D. **Perdición** fue estrenada doblada, muchos años antes, distribuida por Mercurio. Palabra de viejo aficionado.

La ley del hampa

BUDD BOETTICHER

Estaba en Ciudad de Méjico cuando recibí una llamada telefónica urgente de mi agente en la MCA (1). Lucien Ballard y yo habíamos ya filmado doce corridas completas con Carlos de rejoneador.

Había montado once rollos de película desde Juárez a Monterrey, Torerón, Acapulco, Tijuana, Nogales y en "El Toreo", la segunda plaza de la Ciudad de Méjico. Todo lo que me quedaba por hacer era organizar la corrida final en Plaza Méjico —el mayor ruedo del mundo— y luego rodar las escenas dialogadas del film. Había gastado mucho dinero propio pero la cosa merecía la pena. ¡Lo que teníamos era espectacular! Pero mi amigo "Charlie" Arruza no creía que estaba "lo bastante en forma" para la Plaza Méjico, y por eso le prometí parar hasta el año próximo. Realmente no tuve más remedio que "parar". ¡Mi estrella no iba a rodarlo!

Así que la llamada de Hollywood llegaba en el momento justo. Warner Bros quería que regresase para dirigir **The Rise and Fall of Diamond Legs** (La ley del hampa). Nunca había hecho una película de gángsters, aunque era un entusiasta de Bogart y Raft, pero me pareció que sería apasionante. Además, me ayudaría a continuar mi financiación de **Arruza**.

Mi productor era Milton Sperling. Tenía todo lo que un productor de Hollywod puede pedir: una esposa muy bella, una mansión espléndida en Beverly Hills, y toda la mejor pintura, cuadros, originales, en sus paredes. Era atractivo, divertido y lo que no me esperaba, iba a ser un verdadero forúnculo para mí.

El guión lo estaba haciendo uno de mis escritores favoritos, Phil Yordan. Phil había ganado un Oscar por su guión de **Dillinger**. (En mi libro anterior, *When in Disgrace* (2), he escrito ampliamente del rodaje de **Legs Diamond**. Lo menciono de vez en cuando, pero no quiero que crean que están leyendo la misma historia dos veces). En este artículo cuento situaciones que no figuran en *When in Disgrace*. Pero han de saber, *aquí,* que, de pronto, descubrí que Mr. Yordan había repartido el guión entre tres diferentes escritores. Esto que lo sepan los principiantes. Todo el proyecto fue una desgracia, pero no así la película final. Me refiero sólo a la preparación y al rodaje. Día tras día fue un follón que jamás olvidaré. Sin embargo, una vez acabada, *mi* película recibió excelentes críticas.

LA WEEKLY

July 28 - August 3, 2000

Man of the West

Legendary director Budd Boetticher

by David Chute

There are a lot of fake tough guys in Hollywood. Probably you've met a few, or seen them posturing on talk shows. This fellow Oscar Boetticher Jr., better known as Budd, is the real article: Posturing would be beneath him. He was a hard-charging high school and college athlete. He traveled to Mexico in his 20s and became a torero. In Hollywood in the 1940s and '50s he locked horns with giants such as John Wayne and John Ford. And in the '60s he spent seven years struggling to complete *Arruza*, an epic bullfight documentary about his close friend and teacher, matador Carlos Arruza. Along the way the director was railroaded into a Mexican prison and (briefly) tossed into a lunatic asylum.

Photo by Debra Dipaolo

Battle-scarred Budd Boetticher has directed only two films since 1968. For most of the past three decades he has lived quietly with his wife, Mary, in a spacious condo

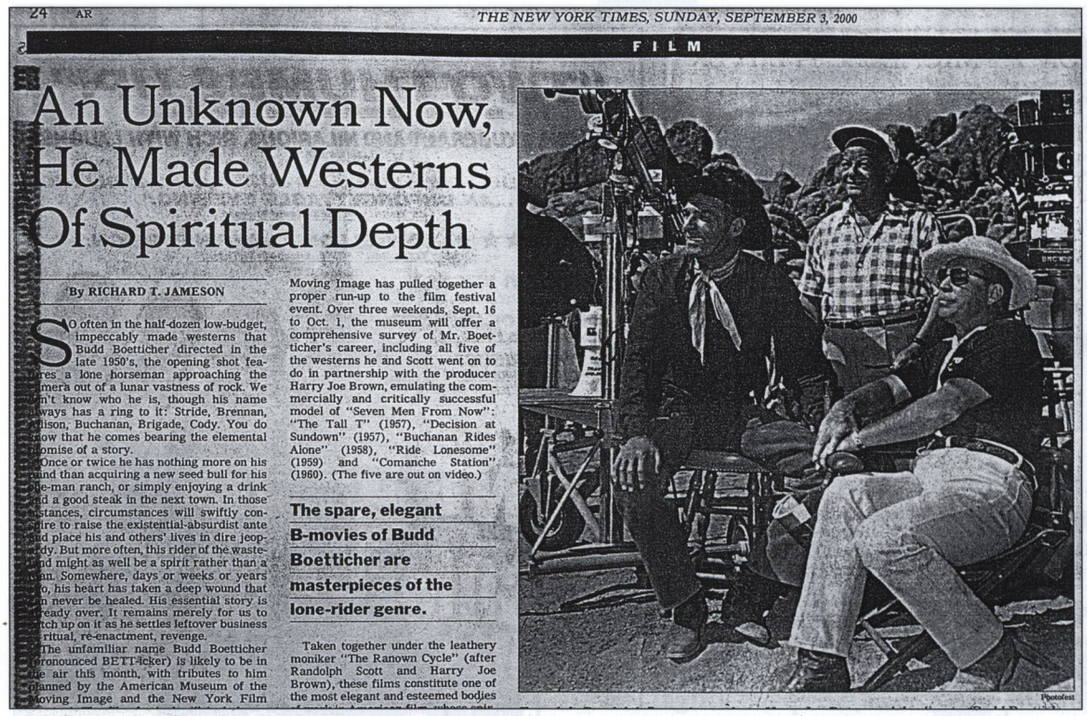
Me detuve unos días en Nueva York para hacer acopio de material sobre Mr. Diamond, y me encontré con algunos de "Los Chicos". Mejor diría que ellos me buscaron. Yo estaba en el Plaza, así que sabían dónde encontrarme. Y les oí contar historias que les pondrían los pelos de punta. Ahora bien, estos caballeros eran jóvenes, exquisitamente vestidos y hablaban con suavidad. No podía decirles el tipo de película que iba a hacer sobre "Legs" porque realmente no lo sabía, pero les dije lo que tenía en la cabeza. Suponía que cualquier tipo que alcanzaba la talla de Legs Diamond tenía que resultarle atractivo a alguien. La verdad es que Diamond resultaba atractivo a todos menos a los que eliminó. No era un miembro de la mafia. Era un hijo de perra individualista. Pero quería que mi película mostrase al público a este parásito a través de los ojos de su mujer, que le adoraba. Cuando aquellos tipos me conocieron y comprendieron lo que quería hacer, aprendí un montón de secretos. Ni Mr. Sperling ni Warner me dejaron utilizarlos. Por ejemplo: Arnold Rothstein y Diamond se reunieron con Goering y Himmler en una cervecería, y acordaron rellenar uno de cada diez bolos para las boleras de heroína y cocaína y luego exportar millones por barco a Estados Unidos. En otras palabras, *¡ayudábamos* a financiar la Segunda Guerra Mundial! Pues bien, el "mundo" no pudo ver nada de esto; únicamente una bonita película sobre un asesino colorista. Quizás fuera mejor así, pero entonces yo no lo creía.

Cuando regresé a Warner Bros, disfrutaba de una situación privilegiada. No podía cometer errores ya que Mr. Jack Warner era el jefe del estudio y Joy Page, mi protagonista en **The Bullfighter and the Lady** (El torero y la dama) era la hijastra del patrón; de **Seven Men from Now** ya se escribía en Europa que era el mejor *western* jamás rodado y ahora yo iba a hacer una película de *gángsters,* un género en el que Warner Bros había cimentado su fama en otro tiempo. Pero si quieren saber más lean sobre el rodaje de **Legs Diamond**. La primera vez que me quedé de piedra fue al leer en la página 107 que Legs y *Dutch* Schultz mantenían un *duelo a pistola* en Central Park. ¿Pueden creérselo? ¡Jesús, qué cosas tiene Hollywood! Por supuesto que arrojé esa secuencia por la ventana en un ataque de ira.

Sin embargo, hubo una situación que me emocionó. No es frecuente oír muchas buenas historias de actores, pero yo viví una que resultó ser una situación muy estimulante.

Teníamos a George C. Scott para protagonista de **Legs Diamond**. El contrato estaba firmado, sellado y enviado. En ese tiempo nadie sabía realmente lo brillante que era. A mí me gustaba muchísimo y su inclusión en el reparto era lo único en lo que Milton Sperling y yo estábamos de acuerdo. Un día me llamaron de Nueva York.

"Mr. Boetticher, soy George C. Scott. Ya sé que la cosa no tiene arreglo pero, ¡maldita sea, he de intentarlo! Verá, estoy en una obra horrorosa que se representa *off Broadway* (3) y que no va a durar mucho pero mi problema es que en ella trabajan mis mejores amigos. Quizás logremos mantenerla hasta Año Nuevo. Si me largo a Hollywood para hacer su película, todos estos ami-



24 AR THE NEW YORK TIMES, SUNDAY, SEPTEMBER 3, 2000

FILM

An Unknown Now, He Made Westerns Of Spiritual Depth

By RICHARD T. JAMESON

SO often in the half-dozen low-budget, impeccably made westerns that Budd Boetticher directed in the late 1950's, the opening shot features a lone horseman approaching the camera out of a lunar vastness of rock. We don't know who he is, though his name always has a ring to it: Stride, Brennan, Allison, Buchanan, Brigade, Cody. You do know that he comes bearing the elemental promise of a story.

Once or twice he has nothing more on his mind than acquiring a new seed bull for his one-man ranch, or simply enjoying a drink and a good steak in the next town. In those instances, circumstances will swiftly conspire to raise the existential-absurdist ante and place his and others' lives in dire jeopardy. But more often, this rider of the wasteland might as well be a spirit rather than a man. Somewhere, days or weeks or years ago, his heart has taken a deep wound that can never be healed. His essential story is already over. It remains merely for us to catch up on it as he settles leftover business — ritual, re-enactment, revenge.

The unfamiliar name Budd Boetticher (pronounced BETT-icker) is likely to be in the air this month, with tributes to him planned by the American Museum of the Moving Image and the New York Film Moving Image has pulled together a proper run-up to the film festival event. Over three weekends, Sept. 16 to Oct. 1, the museum will offer a comprehensive survey of Mr. Boetticher's career, including all five of the westerns he and Scott went on to do in partnership with the producer Harry Joe Brown, emulating the commercially and critically successful model of "Seven Men From Now": "The Tall T" (1957), "Decision at Sundown" (1957), "Buchanan Rides Alone" (1958), "Ride Lonesome" (1959) and "Comanche Station" (1960). (The five are out on video.)

The spare, elegant B-movies of Budd Boetticher are masterpieces of the lone-rider genre.

Taken together under the leathery moniker "The Ranown Cycle" (after Randolph Scott and Harry Joe Brown), these films constitute one of the most elegant and esteemed bodies

Photofest

The New York Times, 3 septiembre de 2000

gos míos van a pasar unas navidades de hambre y frío".

"No hay problema, Mr. Scott", dije. "Romperemos su contrato". Milton estaba sentado en su mesa al otro extremo de la habitación. "¡Qué contrato!", gritó. Alcé la mano pidiéndole silencio.

"Me toma el pelo, ¿verdad?", dijo George C. Scott.

"Nada de eso", le aseguré. "Quemaré ese contrato aunque tenga que encender la chimenea yo mismo. Y le diré de paso que ahora todavía le admiro más".

Milton se volvió loco cuando le aclaré que *no tendríamos* a Scott. Claro que pocos productores se han visto forzados a *dirigir* a un actor descorazonado. Así que siempre he admirado a George C. Scott. Y lo gracioso es que nunca nos encontramos.

* * * * *

—"¡Si no hago el papel de Alice Diamond, jamás en mi vida me volveré a meter contigo en la cama!".

Estaba de pie, frente a mi mesa en Warner Bros, tenía los brazos en jarras como Robin Hood dirigiéndose a sus bandidos. Sólo que en lugar de espada atacaba con su lengua, como de costumbre. Yo llevaba tres años esperando esta oportunidad. No sé cómo pero de alguna manera mi Ángel de la Guarda salió de su escondite y se puso a mi lado en la batalla.

—"Karen, te ofrezco un pacto más ventajoso. Si *interpretas* a Alice Diamond nunca más nos volveremos a *ver* en nuestra vida".

Separó las manos de las caderas. Incluso de pie, con sus anchos hombros hacia atrás, no estaba ya tan imponente como antes.

—"Tú no eres capaz de eso", bramó. "Me he informado bien. Alice Diamond era baja, rellenita, morena, mientras que yo soy..."

—"Alta, rubia y elegante", dije acabando su frase. Me puse en pie, extendí mi mano y dije: "¿Hacemos un trato?".

Yo ya había visto mil veces en sus ojos esa mirada fatalmente desafiante. Hubo un tenso silencio, yo diría que iracundo, luego extendió su mano.

—"¡Tenemos un trato!", dijo. "¡Más te vale cumplirlo!", y salió desdeñosa dando un portazo.

"¡Más te vale cumplirlo!". ¿De qué demonios hablaba? Más me valía hacer una gran película y eso nada tenía que ver con Karen Steele. ¿O no era así?

Cuando le dije al maravilloso George C. Scott "adiós y buena suerte", tanto Milton como yo nos dimos cuenta de que había que hacer pruebas de actores. Lucien Ballard (4) estaba ya contratado como

La ley del hampa

La ley del hampa

operador y eso me daba mucha ventaja. Pero si el actor que interpretase **Legs Diamond** no era perfecto, arruinaríamos la película.

Haríamos pruebas un viernes, estudiaríamos el material montado y se tomaría una decisión. Los cuatro actores jóvenes eran Martin Landau, Robert Vaughn, Michael Dante y Robert Conrad. Decidí hacer las pruebas de los cuatro con Karen. Solamente rodar las pruebas con ella en el papel de Alice Diamond. Nada más. Había un montón de actrices jóvenes en Warners que habrían querido estar en su piel, pero conocer al director fue un tanto decisivo para lograr el papel. ¡Buscaba exhibirse! Y, hermano, ¡qué exhibición! No olviden que sólo eran pruebas de actores y que no había censura. Los únicos que verían la proyección serían los más altos ejecutivos del estudio. Me fui al departamento de vestuario con Karen, elegí un suéter blanco, fino, muy ceñido y una falda negra muy ajustada a su piel. ¡Estaba impresionante!

Pero el lunes por la mañana de esa semana, la columna de Hedda Hopper anunció que Ray Danton pedía el divorcio de Julie Adams. Era totalmente absurdo. Para empezar, nunca debería haberse casado con semejante hijo de puta, ¡y ahora era *él* quien pedía el divorcio!

"Había estado enamorado de Julie, realmente enamorado, con una pasión mucho más profunda que la que experimenté por la bellísima Debra Paget"

Sólo había hablado con Ray Danton una vez en mi vida. Un agente de MCA, poco informado y menos educado aún, cometió la estupidez de presentármelo en las oficinas de la agencia. Ray llevaba un suéter de punto, de los de tenis, y unos pantalones grises y me impresionó su aire de actor untuoso a la caza de un papel. Me propuso que tomásemos una hamburguesa en el *Hamburger Hamlet* de Hollywood. Quería hablar conmigo. Y lo hizo.

—"¿Has jodido con mi esposa?". Así empezó.

Miré a los ojos a este despreciable hijo de puta. Nunca había oído el sonido de esa palabra grosera que hoy es tan popular.

—"¿Sabes lo que te digo, tío? Te vas a casa y le pre-

La ley del hampa

guntas a Julie si es verdad ese rumor. Si ella te dice que *no lo es,* créela. Y haz lo mismo si te dice que es cierto".

Dejé diez dólares sobre la mesa y salí del restaurante.

¡Y ahora este gilipollas se iba a divorciar de *ella*! Estaba ansioso por llegar al estudio. Julie trabajaba para Warners en un episodio de la serie de televisión, *Maverick* (5).

Había estado enamorado de Julie, realmente enamorado, con una pasión mucho más profunda que la que experimenté por la bellísima Debra Paget, con la que me casé. No había en todo Hollywood una joven más refinada, más respetable que Julie Adams. Hicimos cuatro películas juntos (6), lo pasábamos muy bien. Ella estaba casada con un caballero realmente distinguido, Leonard Stern, pero el matrimonio se estaba apagando.

Mantuvimos secretos nuestros encuentros. En otras palabras, *nos escondíamos.* Pero un día William Goetz, presidente de Universal Pictures, me llamó a su despacho y me preguntó hasta qué punto iba en serio lo mío con Julie. Le dije la verdad, que estaba loco por ella, pero no estaba muy seguro de lo que sentía ella. Nuestras vidas eran muy diferentes: la mía tumultuosa y aventurera, la suya muy respetable...

Justo tras acabar nuestra última película juntos, **Wings of the Hawk**, Universal no renovó mi contrato. Estaba seguro de que era porque acababa, literalmente, de volar el estudio con una de mis escenas de acción con los especialistas. Así que me marché a Brasil a rodar **El americano** con Glenn Ford. Hasta hace un par de años, en 1998, no me di cuenta de que me despidieron por mi romance con Julie, aunque puede que sólo yo estuviese enamorado. Nada tuve que ver con aquella explosión. El estudio podía contratar a otro director, pero no podían reemplazar a Julie Adams.

"Hasta hace un par de años, en 1998, no me di cuenta de que me despidieron por mi romance con Julie"

Para desinflar aún más mi ego, cuando regresé de Brasil, fui a verla para decirle que no creía que nuestra historia fuese a funcionar. Ella se me adelantó y regresé a mi coche, derrotado, con el rabo entre las piernas.

De cualquier forma, me dirigí al rodaje de *Maverick.* Hacía años que no había visto a Julie. Estaba tan hermosa como siempre y sentía mucho que la columna periodística de Hedda Hopper me hubiese entristecido. Le pregunté sobre sus problemas con Danton. ¿Era porque a ella le iban bien las cosas y la carrera de Ray no avanzaba? No estaba segura. Podría ser.

"¿Quieres que le lleve en **Legs Diamond**?", pregunté.

—"Budd, no hay muchos papeles. He leído el guión".

—"No hablo de un pequeño papel", dije. "Hablo de Ray como protagonista".

Me miró intensamente y

dijo: "Cariño, no hagas eso por mí".

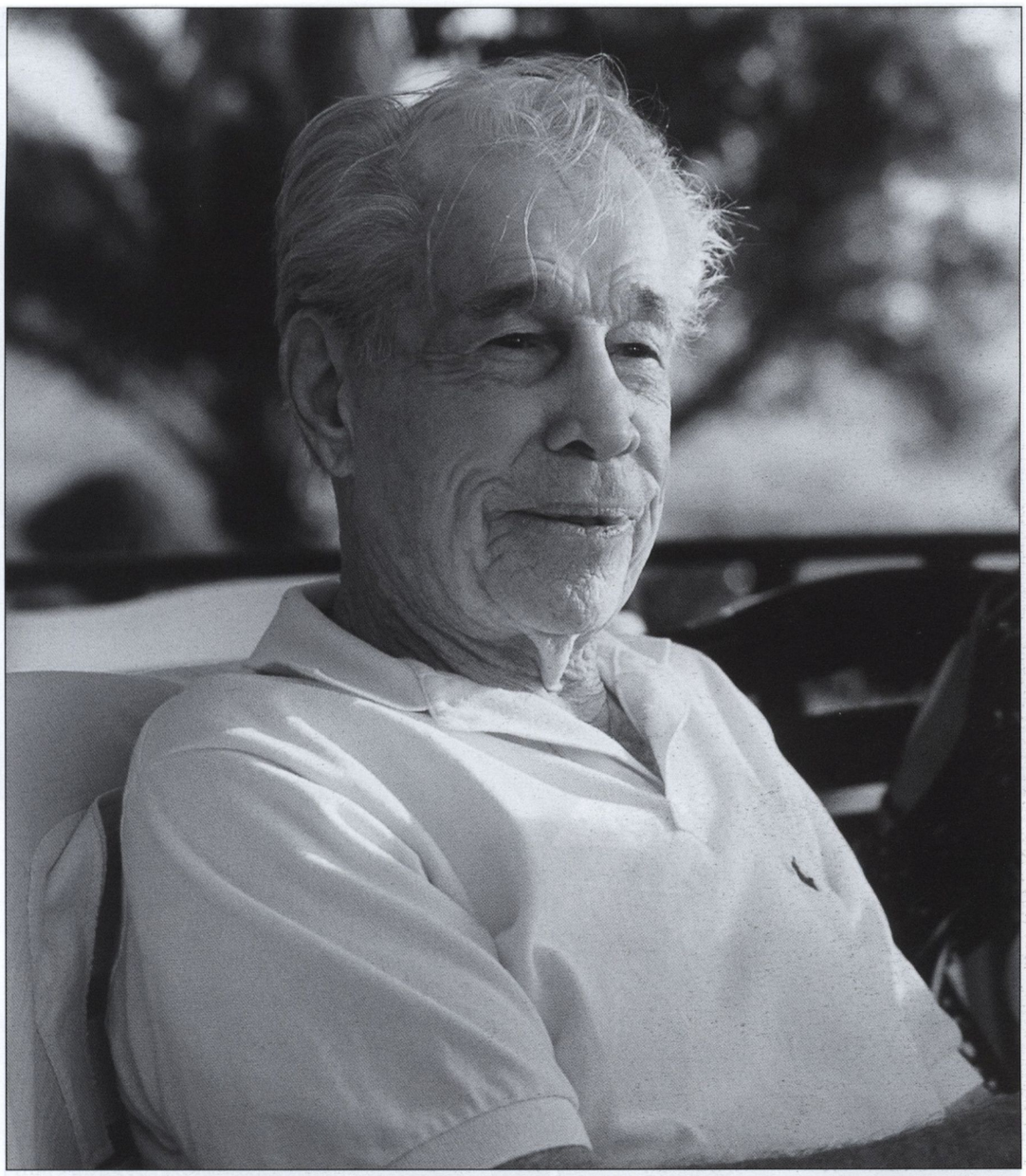
Pero, ¡qué demonios, era mi película!

Lucien y yo montamos la secuencia de forma que Legs, malamente herido, está en la cama, en el apartamento de su "esposa". Alice (Karen) está de pie junto a la ventana y mira hacia una calle de Nueva York. Las primeras palabras de Legs son: "Bien, ¿y ahora qué hacemos?". Karen se vuelve, cruza la habitación, se sienta al pie de la cama. Bien, rodamos a los cuatro actores jóvenes con la cámara detrás de sus hombros y con ella de frente. En cada una de las cuatro pruebas lo que destacaba eran los pechos de Karen. Nunca tenías un buen plano de los chicos.

Lucien, Milton, Mr. Warner y su gente acudieron a ver las pruebas en la sala de proyección grande. Mr. Warner estaba sentado a mi lado. Cuando la segunda prueba ocupó la pantalla, el jefazo se volvió y me preguntó: "Budd, ¿esas cosas son de verdad?". Había sido muy espectacular cuando Karen se volvió de la ventana, y sabía a qué se refería. "Sí, señor", dije con gran autoridad. Cuando la tercera prueba golpeó la pantalla, Mr. Warner ya opinaba que "fuese quien fuese esa chica, estaría maravillosa como Alice Diamond". Le conté que era Karen Steele y que "había" sido mi novia pero que ya habíamos terminado. Me contestó que eso no suponía ningún obstáculo. Y añadió que Karen sería la protagonista de la película y que no se me ocurriera discutir con él. Así que me callé humildemente.

Luego vino la prueba de Ray Danton, también manufacturada por mí.

Antes de que Ray entrase en el plató, despedí a todos los estupendos actores y Lucien y yo colocamos la cámara en el punto contrario. Ahora rodábamos con un escorzo del hombro de Karen y frente al objetivo teníamos al arrogante Mr. Danton.



Budd Boetticher

El jefazo dijo casi de inmediato: "Ése es el único hijo de puta que sabe lo que hace". Realmente ese era el único "hijo de puta" que había visto. "Por favor", protesté, "no le queremos. Es un actor de este estudio, hace pequeños papeles". Mr. Warner se volvió a Steve Trilling: "¿Cuánto gana ese tipo a la semana?". Trilling contestó: "Setecientos cincuenta". Jack Warner casi me fulminó.

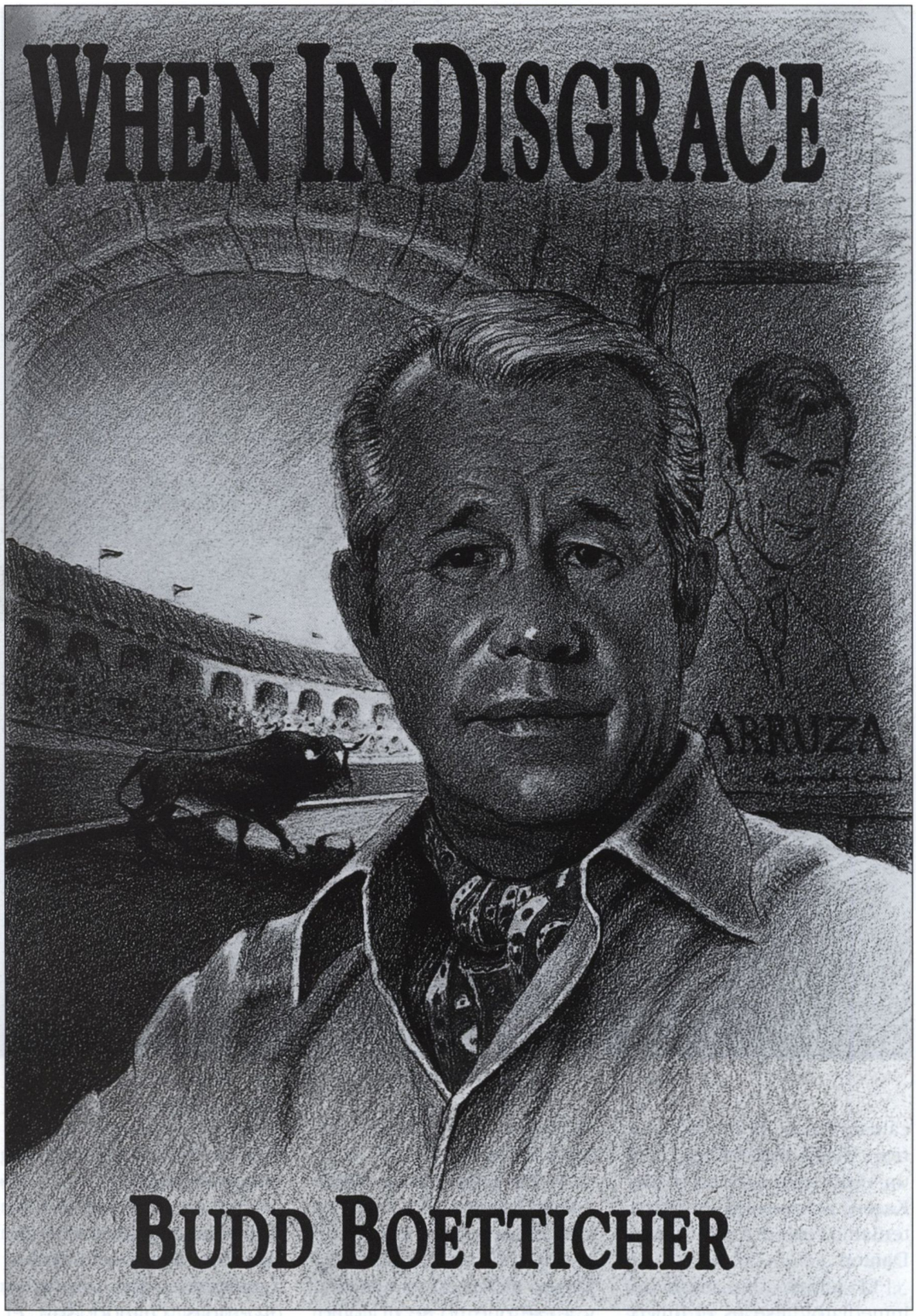
—"Mira, muchacho. Siempre te he apoyado en todo lo que has pedido. Pero ahora no discutas conmigo. Quiero a esos dos, a tu novia y a ése que no sé ni como se llama. ¡Y punto!".

¡Lo realmente asombroso es que Mr. Warner tenía razón! Karen y Ray eran perfectos para esos dos papeles. Si hubiésemos probado a cien actores, ninguno lo habría hecho tan bien. Naturalmente los dos se odiaban. Estaban corrompidos hasta la médula.

Pero resultó una espléndida película que tuvo unas críticas increíbles.

Hay un incidente que he de robar del libro anterior, *When in Disgrace*. Siempre agradezco las historias divertidas cuando soy el motivo de la broma, pero en ésta el que salía ganando era yo.

Mr. Warner empezaba a estar un poco senil. Olvidaba cosas importantes —como porcentajes, nombres de actores, etc...—. Así que tenía un secretario privado que grababa cualquier murmullo del jefazo a puer-



ta cerrada. Se llamaba Bill Schaffer y era amigo mío. A mitad de la película me llamó al plató.

—"Acabo de escuchar una grabación que creo que te divertirá", me dijo.

—"Adelante. Están preparando el siguiente plano. Déjame escucharla".

Oí los nudillos en la puerta del despacho privado de Mr. Warner.

La voz de Mr. Warner dijo: "Adelante, Milton".

Inmediatamente reconocí la voz de mi productor: "¿Sabes lo que ha hecho ahora ese hijo de puta?".

—"¿Qué hijo de puta?".

—"Budd Boetticher".

—"¿Qué ha hecho Mr. Boetticher?".

—"Me ha dicho que me vaya a Palm Spring hasta que la película esté terminada".

—"¿A qué hotel vas a ir?". La voz de Mr. Warner era potente y clara.

Lo extraño del rodaje de **Legs Diamond** es que ninguno de mis dos problemáticos actores me crearon dolores de cabeza. Karen se comportó como un ángel, algo que sabía hacer muy bien, y Ray no pudo ser más profesional. Ahora bien, hubo un momento que voy a contar para prevenir a los jóvenes, a todos los directores. ¡Eres el director! No te importe un pimiento si tu protagonista imbécil se lleva veinte millones y un pastón de los beneficios. En el plató, el *jefe* eres tú, y a veces puede que tengas que ponerte una pizca cruel para dejarlo bien claro.

Estábamos rodando el último viernes de nuestro plan de trabajo y en la secuencia final del día (una escena en la que Legs abronca a los nuevos "padrinos" de la mafia), hay doce gángsters alrededor de la mesa de conferencias, todos bien trajeados. Lucien y yo habíamos montado un gigantesco plano general de situación con la cámara en movimiento. Para que la cosa fuera más divertida había una serie de invitados en el plató. Nunca me molestan las visitas. Vuelven a casa contando su apasionante experiencia y luego llevan a todos sus amigos al cine a ver la película.

Lo cierto es que descubrí que Danton dirigía a los actores durante el ensayo. Me di cuenta de que Lucien me miraba, le hice un guiño y me llevé el dedo a los labios para que el resto del equipo guardara silencio. Danton seguía y seguía. "Tu vienes aquí", decía, "cuando yo enciendo mi pitillo". "No digas tu frase hasta que llegue yo a la cabecera de la mesa". "¡No! Cambia esa frase. Di *yo creo* en vez de *creemos*". Para entonces ya se habría oído la caída al suelo de un alfiler. Todo el equipo me miraba. Entonces, y sólo entonces, se dio

Mary y Budd Boetticher en Ronda (1997)

cuenta mi estrella de que sus sugerencias sobre la puesta en escena era lo único que se oía en aquel plató. Se volvió todo rojo, tan rojo como podía ponerse una cara como la de Ray Danton.

"Oh, Budd", tartamudeó. "Lo siento. No intentaba dirigir tu película".

Ni siquiera mostré los dientes. Disfruté cada segundo de su desconcierto.

"Por favor, no te disculpes", le dije. "Lo estás haciendo fantástico, pero voy a decirte algo". Me volví a mi hombre de atrezzo: "Eddie, hagamos unos carteles para el lunes y se los colgaremos del cuello a cada uno. El tuyo pondrá *atrezzo*, el de Bob dirá *maquinista*, el de Lucien, *operador* y el mío dirá *director*". Luego me volví hacia Ray: "Y el tuyo, Ray, dirá *actor*. De esa forma sabremos en el rodaje lo que hace cada uno".

La fiesta del último día de rodaje fue un gran éxito. Todo el que era alguien en Warner Bros estaba allí, incluso mi querida mascota, Jack Warner. Milton ya sabía que teníamos un éxito y por ello chocamos copas y nos deseamos mutuamente suerte. Dos de mis "amigos" volaron desde Nueva York.

"Hola, Budd", me dijo Louie The Lynch (7), "hemos oído que has tenido algún que otro problema con tu productor. ¿Quieres que...?".

"¡No, por Dios!", exclamé. "Son cosas que pasan en Hollywood..."

"¡Vaya, no me refiero a eso! Pensé que querrías que le diésemos un susto. Quizás romperle un brazo o algo así".

Era reconfortante tener amigos como Louie. Decidí tenerle a bien por si acaso.

La gente ya se iba cuando mi hermosa Karen vino a besarme en la mejilla.

—"¡Bien, lo hemos logrado!", exclamó.

—"Desde luego que sí", contesté.

—"Salgamos de aquí y te invitó a una copa".

—"No, querida", dije alegremente, "un trato es un trato".

Nunca más volví a ver a Karen Steele.

Ni en persona, ni en televisión, ni en la pantalla grande.

Nunca,

Nunca,

¡¡¡ NUNCA !!!

Traducción: Elisa Cobos

NOTAS

(1) Movie Creative Artists. Agencia cuya central está en Los Ángeles.

(2) **Dillinger** (1945), de Max Nosseck, con Lawrence Tierney y Anne Jeffreys. Una producción de la Monogram, de los hermanos King, como **El demonio de las armas** (Gun Crazy). El guión era de Yordan y la música de Dimitri Tiomkin. Godard, que descubrió estas películas de serie B en la Cinemateca, dedicó a la Monogram su primer largometraje, **À bout de souffle**.

(3) *off Broadway* designa a los pequeños teatros independientes ubicados en ciertas zonas donde se representan obras de difícil aceptación para públicos minoritarios.

(4) Lucien Ballard es el director de fotografía de muchos films de Boetticher y de películas como **Berlin Express**, **El príncipe valiente**, **Duelo en la alta sierra**, **La huida**, **Un beso antes de morir**, **Atraco perfecto**, **Al Capone**, **Los hijos de Katie Elder**, **Grupo salvaje**. Empezó de colaborador en películas de Von Sternberg y fue director de fotografía con este director en **Crimen y castigo**. Ballard tenía sangre cherokee.

(5) Publicada por Neville. Santa Bárbara. California, 1989.

(6) Otras películas de Boetticher con Julie Adams fueron **El desertor de El Alamo** y **Horizons West**.

(7) La traducción de este mote de Louie The Lynch podría ser Louie el linchador.

Censura y AUTOCENSURA en la Edad Dorada

INOCENCIO ARIAS

"Hollywood compra un buen argumento acerca de una chica mala y tiene que convertirlo en un mal argumento acerca de una chica buena". La frase de un productor anónimo en 1935 es diáfanamente iluminadora de las presiones ejercidas sobre los estudios de Hollywood para que eliminasen o maquillasen los temas escabrosos de sus películas. Eran las fechas en que **The Human Bondage** (Servidumbre humana) o **Ana Karenina**, con la Garbo encarnando a la inmortal adúltera de Tolstoi, levantaban sarpullidos en las conciencias conservadoras del país. La década de los treinta veía así, por temor a represalias de determinados grupos civiles o religiosos, la implantación de un sistema de autocensura, el llamado Código Hays que duraría hasta entrados los cincuenta y que, dado el potencial del cine, moldearía la mentalidad estadounidense y del mundo. No permitiría cuestionar abiertamente las instituciones, el crimen no sería rentable, el adulterio sería condenable... todo se cuece en esa época.

Al iniciarse los treinta, con la llegada del sonoro, el cine se convierte en el pasatiempo de masas por exce-

Cary Grant y Mae West

lencia. Las salas de 1.000 o 1.500 espectadores se habían multiplicado, culminando con el *Roxy* de Nueva York capaz de acomodar a 6.200 personas. Son simultáneamente los años de la Depresión económica y del planteamiento de interrogantes sobre el sistema americano, del nacimiento de una nueva moralidad y de la "mujer nueva", no resignada siempre a ser sólo el ama de casa modélica. Hollywood era el vehículo natural para reflejar todo esto. Un número creciente de Oficinas de censura iban brotando en diversos estados, Nueva York, de especial gravedad por su efecto en el resto de la nación, Maryland, Pensylvania, etc... Cuando Massachussets anunció la celebración de un referéndum sobre la implantación de la censura, la Asociación de Productores vio por fin las orejas al lobo. Decidieron crear una importante Oficina de relaciones públicas que combatiese la censura tanto de los organismos oficiales como de los intentos privados. A su cabeza colocaron al Presidente del Comité Nacional Republicano y antiguo Director General de Correos William Hays. A lo largo de los años Hays negociaría y modularía el sistema de auto-censura.

Debutó con éxito. Con un hábil equipo y una importante asignación económica, 300.000 dólares, montó una campaña en Massachussets que produjo una derrota clara del referéndum sobre la censura. Armado de su victoria, estableció un decálogo que sometió a sus jefes, los productores, con "lo que no se debe mostrar y aquello con lo que hay que tener cuidado". En lo primero entraban los desnudos, el tráfico de drogas y la trata de blancas; en lo segundo los delitos violen-

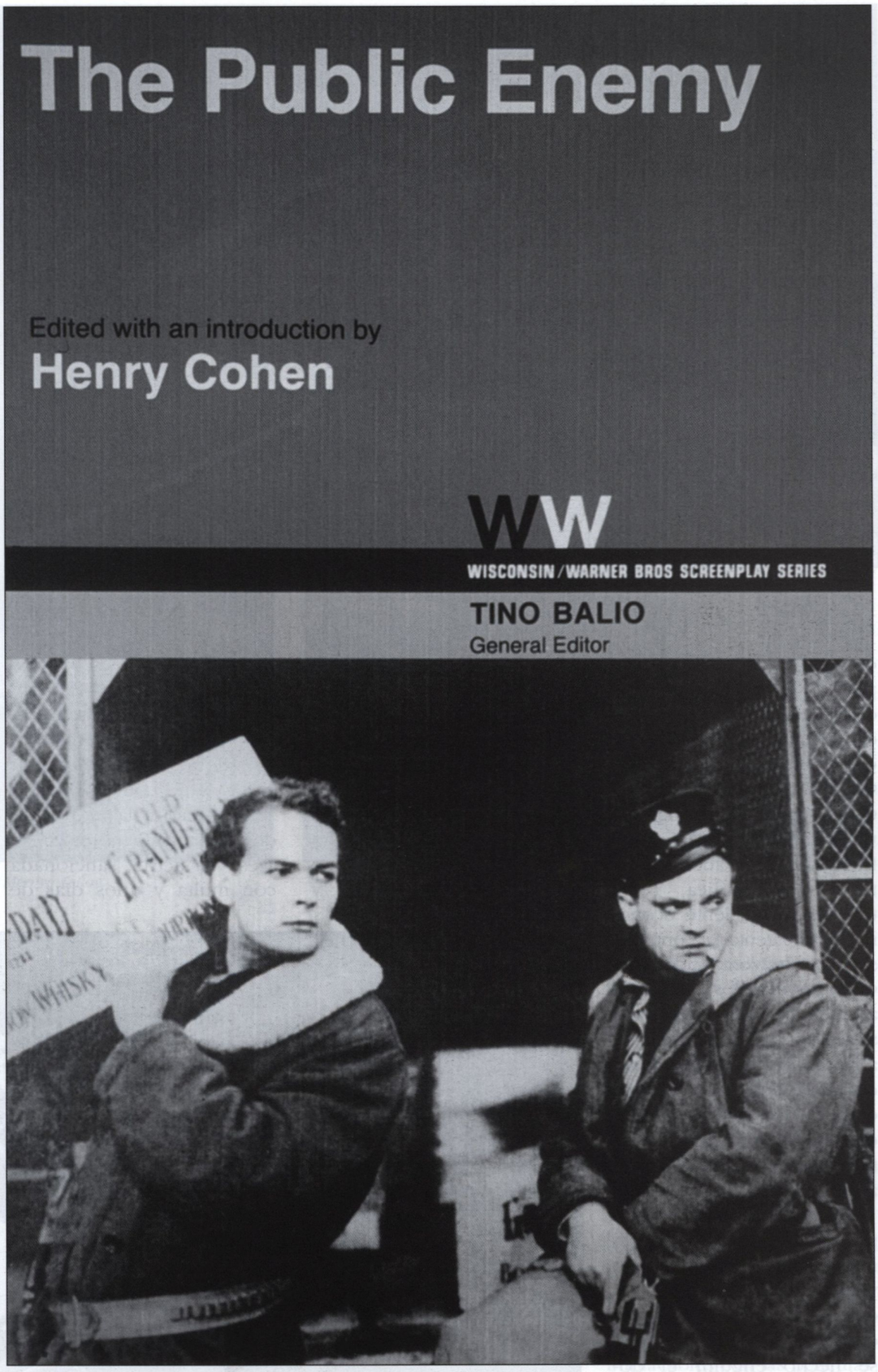
Edward G. Robinson en ***Hampa dorada***

tos y el adulterio. El decálogo era meramente indicativo, una recomendación y Hays necesitaba enemigos potentes que le ayudasen, con sus amenazas, a convencer a Hollywood de convertirlo en mandamientos. El primer embate vino de diversos grupos protestantes que viajaron a Washington a exponer sus agravios. Su incoherencia y radicalismo no resultaron convincentes ante el Congreso.

El enfoque, más articulado, de los católicos, dio los resultados que Hays inconscientemente buscaba. Un publicista de Chicago, Quingley, y el jesuita Dinneen, asesor del poderoso cardenal de esa diócesis, argumentaron a Hays que no había que prohibir las películas sino asegurar que el argumento y el rodaje garantizaran que no habría material censurable al final. Estaban, en resumen, vendiendo la idea de aprobar un "código" de conducta que había de ser tenido en cuenta a la hora de realizar un film. Hays compró, en principio, la propuesta y el encargado de ponerla sobre el papel fue otro jesuita, Daniel Lord, catedrático de Arte Dramático de la Universidad de San Luis y antiguo asesor de Cecil B. De Mille en **Rey de Reyes**. Lord, Quingley, Dinnen y Joseph Breen, que luego jugaría un papel importante como censor en Hollywood bajo Hays, partían de la idea de que el cine, increíble instrumento de entretenimiento de masas, tenía un impacto universal. El teatro, los libros, los periódicos eran limitados y autoselectivos en su alcance; el cine, indiscriminadamente seductor. De ahí que tuviese que tener alguna clase de control. Premisa principal del "Código" es que "no se harán películas que rebajen el nivel moral de los que las ven". Un film no debería mostrar simpatía por el criminal, el adúltero o el corrupto. La ley o los tribunales no deberían ser ridiculizados, un juez podría ser corrupto pero no el sistema judicial. Lord admitió, con todo, que el delito no debería ser forzosamente castigado siempre que los espectadores saquen la impresión de que es intrínsecamente malo.

Hays vio que el "Código" era una herramienta que le quitaría quebraderos de

cabeza y daría estabilidad a la industria ahuyentando los peligros de la censura en uno u otro Estado o el boicot de la iglesia católica o de otro grupo. Había, no obstante, que convencer a los magnates de Hollywood, a los estudios, divididos, a su vez, sobre la conveniencia de aceptar el "Código" con, dentro de la Metro, un Luis B. Mayer partidario del compromiso y un Thalberg de rechazarlo. Después de diversas escaramuzas, una reunión de febrero de 1930 a la que asistieron Thalberg (Metro), Schulberg (Paramount), Wurtzel (Fox) y Warren (Warner Brothers), aprobaba el Código. Hays sería su ejecutor. Los productores arrancaron una concesión importante. Si un estudio consideraba que la gente de Hays interpretaba el Código inadecuadamente un jurado de productores decidiría si la escena debía ser alterada o suprimida. Aunque los asistentes al acto decidieron, de momento, guardar el secreto del Código y, por supuesto, la conexión católica con el mismo, su texto apareció *in toto* en *Variety*, días más tarde, donde sería vituperado. Quigley vio resentidamente en la filtración la mano de Hays que así reivindicaría la paternidad de un texto que no le pertenecía. Otros piensan que el filtrador fue Thalberg que había aceptado el corsé a regañadientes y necesitaba aliados, como *Variety*, para que la interpretación del mismo, caballo de batalla entre Hays y los estudios de un lado y Hays y diversos grupos sociales, de otro, durante veinte años fuese más proclive a su talante liberal. El hecho, en todo caso, es que los estudios habían tragado sin intervención oficial, no lo olvidemos, con la auto-censura, casi sin tapujos. Con un sistema, en suma, que eliminaría importantes temas sociales y políticos de la pantalla, que la convertiría en una defensora del *statu quo*, todo ello en un momento de bonanza económica, en que se vendía la astronómica cifra de 90 millones de entradas a la semana. ¿Cómo se explica?



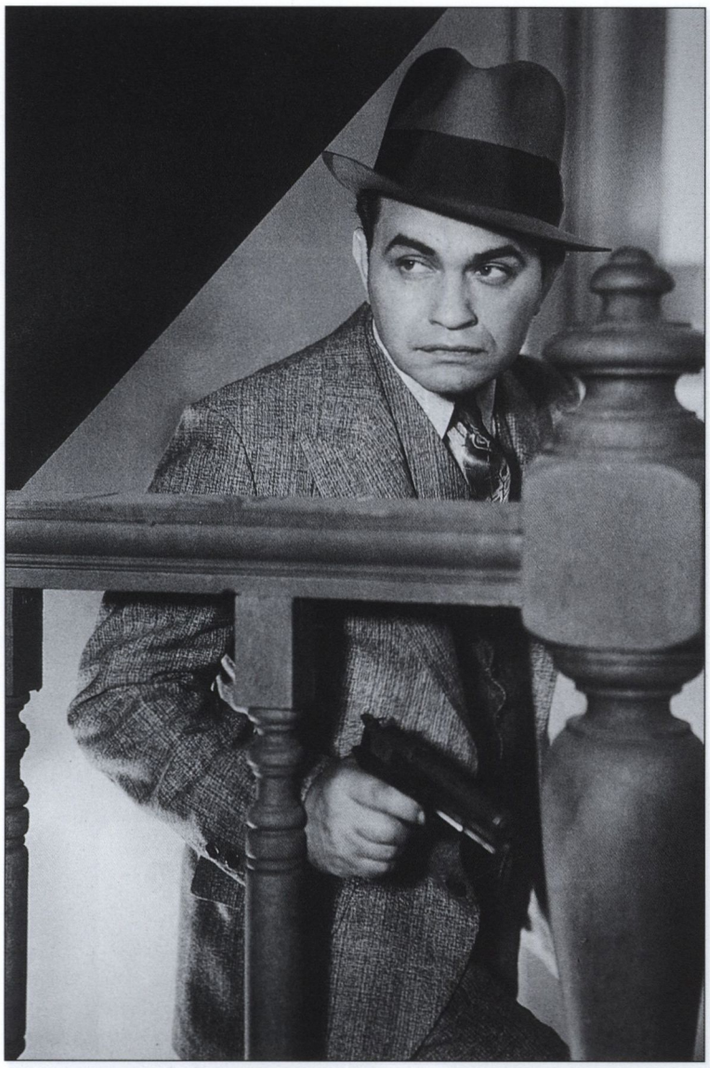
Hays, enormemente interesado en algo que acrecentaría su poder al darle el monopolio de la censura previa, se empleó a fondo

Paul Lukas y Jill Dennet

con los estudios: el Código pondría fuera de juego a las oficinas de censura locales o estatales, despejaba cualquier intento de crear otra Oficina, más ominosa, del Gobierno Federal e impedía una posible coalición de las fuerzas conservadoras protestante y católica. Tenía también su aliciente económico, no atentaría contra el sistema de venta por lotes que imponían los estudios y ahuyentaba el espectro, sugerido casualmente por alguno de los negociadores católicos, de que los bancos cortasen las facilidades crediticas a una industria que fabricaba ya 500 películas al año.

Los problemas surgirían pronto. El Código podía ser interpretado diferentemente y el maldito dinero vino a complicar todo. No mucho después de que Hays hubiese hecho engullir el documento a los estudios, las taquillas, a causa de la Depresión que hacía estragos, comenzaron a renquear. En 1930 las entradas vendidas semanalmente recaudaban 90 millones, ¡en un país de 120 millones de habitantes!, pero en el 31 la cifra había caído a 60 millones. Endeudados fuertemente para contratar talentos y sembrar el país de salas de cine, algunos estudios se enfrentaban a la bancarrota. Fox fue tomada por los bancos y otros, United Artists, respiraban con dificultad. Percatándose de que sexo y violencia eran rentables, Paramount decidió cortar por lo sano con un bombazo, contrató a la muy sexy, deslenguada y mordaz Mae West. La actriz, sancionada con multa y unos días de cárcel, por "corromper la moral de los jóvenes" con una obra que escribió e interpretó en Broadway *(Sex),* impuso, consciente de su fuerza taquillera, sus condiciones: interpretaría a "Diamond Lily" que había hecho en las tablas de Nueva York y en la que encarnaba a la amante de un gángster, papel cortado a su medida, una mujer que disfruta sexualmente y que controla a los hombres no sólo con su cuerpo sino su inteligencia. Ante tan explosivo tema, Hays prohibió la producción pero Paramount, ansiosa de explotar el filón comercial de la West, inició el rodaje. Se llegó a un compromiso que edulcoraba el argumento. La West no aparecería como siendo "querida" de nadie, el personaje de Cary Grant no pertenecería al Ejército de Salvación ni habría trata de blancas sino falsificación. Se cambiaba el título: **She Done him Wrong** (Lady Lou, de Lowell Sherman, 1933) sería el nuevo. Coló, sorprendentemente, una canción de letra explícitamente insinuante en

Clara Bow en ***Call her Savage***



***Little Caesar**, de Mervyn LeRoy*

Mae West

la que la West gemía: "Un hombre que se toma su tiempo me atrae en cualquier momento, una faena rápida arruina el toque de maestro..."

Los censores de algunos Estados se ensañaron con la película, y con la canción, pero los ingresos fueron suculentos y la Paramount se apresuró a producir otro film con similar reparto, **I'm no Angel** (No soy ningún ángel, de Wesley Ruggles, 1933) en el que Mae West (Tira) espeta a Cary Grant (Jack) su ahora inmortal frase: "Cuando soy buena, soy muy buena. pero, cuando soy mala, soy mejor". Las dos películas de Mae fueron vistas por unos 46 millones de personas y sanearon la economía de Paramount. Los defensores de las buenas costumbres no perdonarían ni al estudio ni a la actriz y esperaron un mejor momento.

Las películas propiamente de gángsters (**She Done him Wrong**, lo es en cierta medida) y el cine negro, en general, dieron a sus productores sobresaltos de no menor intensidad. La Prohibición (de alcohol) produjo una proliferación de bandas de malhechores. La violencia se apoderó de las calles y, sólo en Chicago, a lo largo de cinco años, perecieron 480 gángsters abatidos por sus colegas o por la policía. Las peripecias de las bandas, sus ajustes de cuentas, asombraban y fascinaban al país. Eran, obviamente, un tema de feraces posibilidades para el celuloide pero muchos educadores, jueces, periodistas, creadores de opinión etc... predicaban machaconamente algo que era nocivo para los estudios. Las películas de delincuentes generaban delitos. La industria se había lanzado a fabricar un producto que era devorado por el espectador (9 películas de gángsters en 1930, 26 en 1931, 28 en 1932), pero se enfrentaba intermitentemente con fallos lapidarios como el del Director del Penal de Sing Sing: "Muchos reclusos me han dicho que las películas de gángsters los iniciaron en su carrera".

El Código de Hays rezaba textualmente así en el apartado de "Delitos contra la ley":

"El tratamiento de los delitos contra la ley no debe:

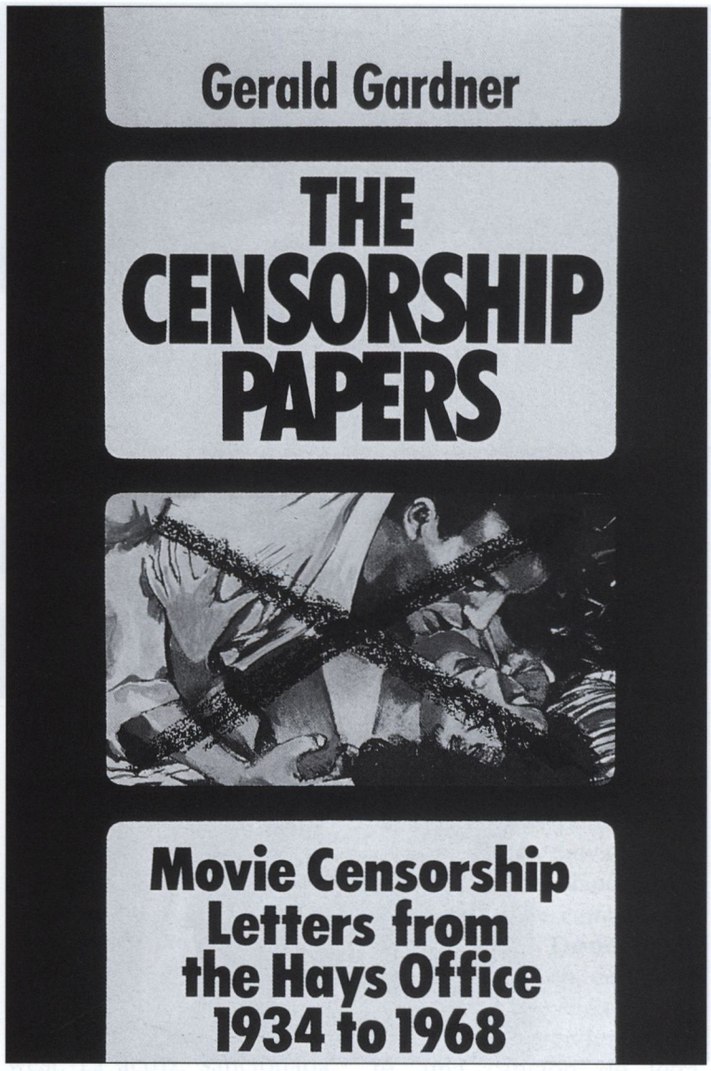
1) Enseñar técnicas delictivas.

2) Inspirar en delincuentes potenciales un deseo de imitación.

3) Hacer que los criminales parezcan héroes o justificarlos".

La prestigiada *Variety* señalaba que los censores, los de los Estados, eran más implacables con las películas de criminales que con el tema sexual y la Oficina de Hays, siempre luchando en dos frentes, temiendo el despertar de los semineutralizados censores locales, trató

Will Hays



con celo y minuciosidad a tres cintas que prometían dar guerra y que luego se convertirían en tres películas emblemáticas del período. **Little Caesar** (Hampa dorada), **The Public Enemy** y **Scarface**.

La primera, dirigida por Mervin LeRoy, interpretada por Edward G. Robinson (Rico) y producida por Warner Bros, era adaptación de una novela de W. R. Burnett que había intentado tratar a los gángsters, según manifestó, como " seres humanos".

Los reformistas temieron que muchos verían claramente a Rico como a un héroe. Su muerte violenta al final de la historia "deprimía" al espectador y varios políticos, entre ellos el famoso La Guardia de Nueva York, se sulfuraron clamando por la creación de una censura a nivel nacional. La gente de Hays estimaba que el film no era disolvente pero las tijeras volvieron a trabajar en Nueva York, Pensylvania, etc... Warner también produjo **The Public Enemy** que haría de James Cagney una estrella y un "tipo duro" para los restos. (Años más tarde, el actor comentaría: "Estoy seguro de que si Shakespeare resucitara, un puñado de productores le pediría un guión en el que yo tendría que romperle la crisma a alguien"). La película era un retrato violento de Estados Unidos, destilaba sexualidad y el gángster, esta vez de familia irlandesa, no italiana, era, para muchos censores, el héroe, mientras que el hermano bueno resultaba un mediocre sin atractivo. De nuevo, aunque la Oficina de Hays creyó que el film era moralizador, bastantes voces (*Parents Magazine*) apuntaron que había demasiada violencia. Fue también mutilada en Nueva York y prohibida en otras ciudades.

La polémica se encarnizó con **Scarface** para la que el singular Howard Hughes contrató a Howard Hawks como director, al brillante Hetch como guionista, que exigió 1.000 dólares al día pagaderos al final de cada jornada, y a un excelente reparto, Paul Muni, George Raft, Boris Karloff. La Oficina de Hays logró dulcificar el guión inicial eliminando al político corrupto, la muerte heroica del protagonista, etc... pero diversas escenas de la película, llena de "sexo, perversión y violencia", irritarían a los censores. Hays, previendo la avalancha, forcejeó con el autoritario Hughes hasta conseguir intercalar un par de escenas ejemplificadoras (un discursito-sermón de un periodista y parte del final, que tuvo que ser rodado con un doble). Con todo, Nueva York, Kansas, Virginia, Boston, Chicago... se negaron a estrenar el film. Era imposi-

ble arrancarle a Hugues más alteraciones y serían Hays y su lugarteniente quienes convencerían, una tras otra, a las diversas Oficinas de censura de los lugares citados.

La batalla de **Scarface**, décima película más comercial del año, redobló la convicción de Hays de que había que concentrarse en el momento de la producción. Los cortes, alteraciones y añadidos posteriores se convertían en una chapucería trabajosa. Nuevos acontecimientos vendrían en su ayuda. Un libro llamado *Nuestros chicos, producto de las películas*, que se vendió como rosquillas, llegaba a devastadoras conclusiones sobre la influencia, nociva, del cine en la conducta de los jóvenes. Era una acusación en toda la regla contra Hollywood. Simultáneamente, el Gobierno de Roosevelt hizo un intento de implantar un Código sobre el cine y la censura que, por ser oficial, no sería interpretable. Afortunadamente para la industria, sería declarado inconstitucional. Finalmente, Hays enarboló, de un lado, la amenaza del boicot de los católicos a ciertas películas, magnificando, a sabiendas, una unidad y disciplina en este sentido de la *grey* católica que, en realidad, no existían y, de otro, la más convincente del drenaje de la financiación de ciertos bancos (Bank of America).

Lo anterior y el resucitado temor de una alianza católico-protestante llevaron a una nueva capitulación de los estudios. Se creó la *Production Code Administration* (PCA), dirigida con mano férrea por Breen, a la que se le daba el poder, sin apelación ante los productores, de autorizar el permiso de exhibición de cualquier película. Breen, poseedor del *nihil obstat* con el obligatorio sello de pureza de la PCA, tendría un enorme poder hasta el principio de los cincuenta. Logró, incluso, que las películas de Mae West fuesen retiradas del circuito. (**She Done him Wrong** no emergería hasta los sesenta). Elaboró, asimismo, la clasificación moral de las películas que serviría de guía y que aún se mantiene.

Mientras Fritz Lang se quejaba en 1940 de que Hays no le permitía sacar (**Man Hunt**) a la protagonista de prostituta, "hay que colocar una máquina de coser en su piso para que parezca una costurera", el ínclito Hays se jactaba de que los historiadores del futuro reconocerían que, aparte de preservar la moral nacional, "las películas, divirtiendo, borraron el lobo de la Depresión de la mente del público".

El tema no está muerto, como prueba la filípica, interrupta, contra la violencia en el mundo audiovisual del candidato Gore en la actual campaña electoral.

***Scarface*, el terror del hampa**

Joan Crawford y Robert Montgomery

Los diferentes géneros literarios reflejados en el Cine Negro

Tomás Gómez Ortiz

El cine negro recibió diversas influencias, pero al tratarse de un cine realista su principal fuente de inspiración fue la propia sociedad americana. Cuando finalizó la Primera Guerra Mundial, esta sociedad sufrió una serie de impactos que cambiaron el país: el regreso de los excombatientes y sobre todo, en 1919, la aprobación por el Congreso de la enmienda constitucional por la que se prohibía la venta y el transporte de alcohol, medida legislativa que iba en contra de los hábitos americanos y que originó un efecto perverso porque incrementó el gangsterismo y se crearon bandas que se dedicaron al lucrativo negocio de las bebidas prohibidas.

Este comercio ilícito trajo como consecuencia el arribo de abogados sin escrúpulos que prestaron ayuda legal y en colaboración con el gangsterismo corrompieron la vida local de muchas ciudades, obteniendo complicidades e interviniendo en las elecciones locales.

Si a estos factores, añadimos el clima de desesperanza y fracaso que se extendió por todo el país al incrementarse el paro a partir de 1929 debido a la Gran Depresión y que fue el caldo de cultivo para que en los años treinta surgiera el

—Necesito un trago. ¿Qué me dices?
—Digo que necesito un trago.

Robert Ryan y Barbara Stanwyck. Clash by Night (1952), de Fritz Lang

— Oye, cariño, cuando se bebe tanto como yo, hay que empezar muy joven.

Jean Porter y Richard Erdman. Cry Danger (1951), de Robert Parrish

—Deja de llamarme Chiquita. No se llama así a chicas a las que ni conoces.
—Donde yo aprendí el español, sí.

Jane Greer y Robert Mitchum. The Big Steal (1949), de Don Siegel

—El trabajo de la policía, como el de las mujeres, nunca se acaba.

Narrador en "off". He Walked by Night (1948), de Alfred Werker

—Toma. Cómprate un armario lleno de ropa. Me gusta que mis chicos vistan con elegancia.

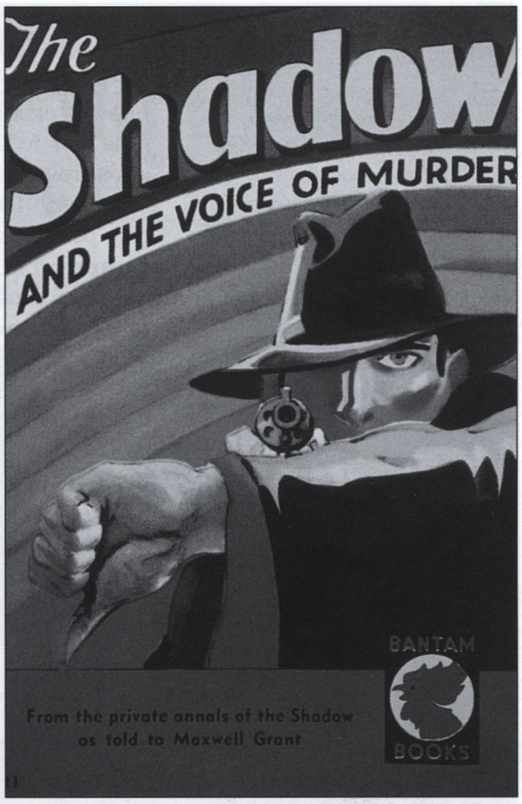
Richard Widmark a Mark Stevens. La calle sin nombre (1948), de William Kieghley

—Nunca te puedes fiar de una chica que se llama Dolores.

George Raft. Nocturne (1946), de Edwin L. Marin

—Me fascinan las rubias.
—¿Y a quién no?

Edmond O´Brien a un actor secundario. Al rojo vivo (1950), de Raoul Walsh



gangsterismo rural que asaltaba bancos y aprovechaba el automóvil para, con una rápida fuga, evitar su detención: estamos ante los Dillinger, Bonnie y Clyde, "Baby Face" Nelson, Metralleta Kelly, etc., etc.

Este entramado social, no sólo fue recogido por los escritores americanos que pertenecían a la escuela realista sino que también impregnó la totalidad de los medios de comunicación: lo encontramos en el teatro social americano, en relatos de revistas populares y de clases más acomodadas, en novelas policíacas, en el periodismo, en *comics*, en la radio, más tarde en la televisión y en el mismo cine que poseía una influencia poderosa y se convirtió durante esos años en un impulsor del cambio sociológico y en un creador de modas.

Ese tesoro de ideas que pululaba en todos los medios influyó en las adaptaciones al medio cinematográfico por coincidir en temas y planteamientos.

Si revisamos las fichas técnicas de las películas que podemos incluir dentro de los ambiguos límites del género llamado *cine negro* contemplaremos dos fenómenos específicos:

1º. La abundancia de adaptaciones en todos los medios expuestos y por lo tanto una menor presencia de guionistas originales, salvo en el caso de que éstos estuviesen de alguna manera comprometidos y deseasen influir en la vida a través de la expresión de sus ideas.

2º. Muchísimas películas de *cine negro* tuvieron diferentes versiones (en algún caso, llegaron a realizarse hasta cuatro); recuérdese que **El halcón maltés** de John Huston era la cuarta versión de la novela de Dashiell Hammett y que de **La jungla de asfalto**, en un corto espacio de tiempo, se realizaron cuatro versiones incluido un *western*.

Otro factor de influencia fue la presencia de directores europeos que, al principio, llegaron contratados por las productoras americanas, pero más tarde emigraron de sus países a causa del nazismo. Muchos de estos emigrantes, tras una corta parada en Francia, llegaban a América con una experiencia diferente pero, sin embargo, poseían elementos comunes. Estos directores eran nada más y nada menos que Fritz Lang, Robert Siodmak, Douglas Sirk, Jean Negulesco, André de Toth, Anatole Litvak, etc. Todos ellos realizaron magníficas películas de *cine negro* (serie del Dr. Mabuse, **M.**, **Pièges**).

Robert Siodmak rueda **Pièges** (1939) que en 1947 Douglas Sirk realizará en Estados Unidos con el título de **El asesino poeta** y, de las películas de Jean Renoir **La bête humaine** y **La Chienne** se rodarán nuevas versiones en EE.UU. por Fritz Lang.

—Si fueras un buen chico, llorarías un poco conmigo. Sentirías pena de una chica cuyo primer anillo de compromiso lo compró un tipo lo bastante estúpido para quedar hechizado y lo bastante imbécil para dejarse cazar.

Lizabeth Scott a Dick Powell. The Pitfall (1948), de André De Toth

—Todo un vuelco, Hardy. Aquí está todo el mundo.
—Sí. Una mezcla nauseabunda de Park Avenue y Broadway. Eso demuestra lo liberal que soy.

Constance Collier y Clifton Webb. Envuelto en la sombra (1946), de Henry Hathaway

—¿Conoce a ese tipo?
—Sí, estuvimos casados una vez.

Joan Crawford y un extra. Alma en suplicio (1945), de Michael Curtiz

—Probablemente no regrese antes del amanecer. ¡Detesto el amanecer! Parece como si la hierba se hubiera quedado toda la noche a la intemperie.

Clifton Webb a Kurt Kreuger. Envuelto en la sombra (1946), de Henry Hathaway

—Acostumbro a no husmear en los asuntos de las mujeres, pero qué es para ti ese tipo, Fisk.
—Por mí no cambies tus costumbres.

Robert Mitchum y Jane Greer. Retorno al pasado (1947), de Jacques Tourneur

—Me temo que no me gustan sus modales.
—Ya he tenido quejas, pero empeoran más y más.

Douglas Walton y Dick Powell. Historia de un detective (1944), de Edward Dmytryk

A su vez, Fritz Lang fue revisado por Joseph Losey en 1951 cuando realizó una nueva versión de **M.**, inspirada por lo acaecido en los años treinta en Alemania.

Julien Duvivier dirigió dos películas: **La tête d´un homme** (1932), novela de Georges Simenon, y **Pepé-le-Moko**, novela del detective Alshebé; de estas películas se realizaron nuevas versiones: Burgess Meredith dirigió, en 1948, **El hombre de la Tour Eiffel** en la que Charles Laughton interpretaba a Maigret, John Cromwell realizó, en 1938, **Argel** e incluso John Berry rodó en 1948 una nueva versión: **Casbah**.

Marcel Carné, sobre guión de Jacques Viot, adaptado por Jacques Prévert, logró un gran éxito en 1939 con **Le jour se lève** y en 1949 el *remake* **Noche eterna** fue realizado por Anatole Litvak. Jack Conway dirigió en 1942 **Crossroads,** que era la nueva versión de **Carrefour** dirigida en Francia en 1938 por Kurt Bernhardt sobre un argumento de M. Kafka.

Bajo la ocupación alemana, G. H Clouzot, inspirado en un relato de Louis Chavence, dirigió **Le corbeau**; la versión americana, **Cartas envenenadas,** fue realizada en 1951 por Otto Preminger.

Entre los novelistas realistas americanos tenemos a Frank Norris cuya novela *Mac Teague* sirvió a Erich Von Stroheim para realizar su obra maestra **Avaricia**; dentro de esta Escuela se hallaba el escritor Upton Sinclair de quien Victor Fleming utilizó la novela *The Wet Parade* para realizar en 1932 una película con el mismo título. En la adaptación de la obra *Una tragedia americana* de Theodor Dreiser estuvo trabajando Eisenstein, pero al final la película fue realizada por Von Sternberg en 1931. Años después, concretamente en 1951, George Stevens rodó una nueva versión que tituló **Un lugar en el sol**.

Los autores James T. Farrell y Nelson Algren vendieron sus novelas para el cine y por ello Irving Lerner pudo rodar, en 1971, **Studs Lonigan** y Otto Preminger: **El hombre del brazo de oro,** en 1951.

De los relatos populares del escritor Damon Runyon se adaptaron más de cuarenta películas pero sólo citaremos **A Slight Case of Murder**, dirigida por LLoyd Bacon en 1938.

Graham Greene ofreció con sus novelas inspiración para varios films con independencia de su extraordinario guión para **El tercer hombre,** de Carol Reed (1949) y proporcionó el estrellato a Alan Ladd con **El cuervo** de Frank Tuttle, adaptación de su novela *Una pistola en venta*.

Diálogos teñidos de negro

—Hogar es el lugar al que regresas cuando ya no te queda otro sitio a donde ir.

Barbara Stanwyck. Clash by Night (1952), de Fritz Lang

—Hogar es el lugar al que vas y te dejan entrar.

George Sanders. Uncle Harry (1945), de Robert Siodmak

—Mi madre siempre decía que si profundizas lo suficiente en una persona, siempre encuentras algo bueno, pero en tu caso es difícil.
—Con mis respetos a tu madre, ése fue su segundo error.

Richard Widmark y Paul Douglas. Pánico en las calles (1950), de Elia Kazan

Diálogos teñidos de negro

—Cuando tenga cuarenta millones, voy a tener una secretaria como tú.
—Oh, mis gustos son sencillos. Con veinte millones bastará.

Edmund O'Brien y Ella Raines. La araña (1947), de Michael Gordon

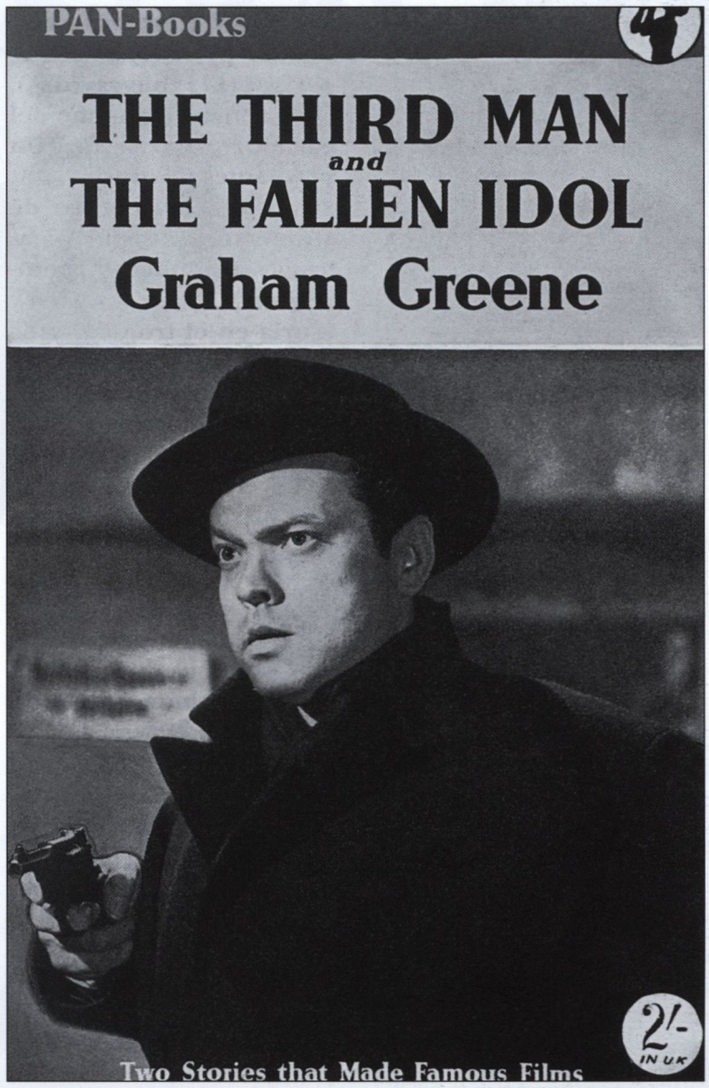
Diálogos teñidos de negro

—Personalmente creo que los cocodrilos tienen razón. Se comen a sus crías.

Eve Arden. Alma en suplicio (1945), de Michael Curtiz

De todas maneras, la primera y principal fuente de inspiración fueron los autores de novelas y relatos policíacos; la mayoría de éstos fueron publicados en revistas populares denominadas *pulps* por el papel de pulpa de poco precio y de baja calidad que se utilizaba y que ha dificultado su conservación. Su venta se hacía en los quioscos de periódicos y tenían unas portadas de vivos colores con dibujos tan provocativos como podían serlo en su época, que fue de 1915 a 1967. La televisión acabó con este tipo de publicaciones. Estos autores, en principio, escribían sólo para ser impresos, pero muchos de ellos no se conformaron con vender los derechos de su obra sino que se quedaron como guionistas en Hollywood. El relato de James M. Cain *Pacto de sangre* fue dirigido con el título de **Perdición** en 1944 por Billy Wilder, y Raymond Chandler trabajó como guionista. Igualmente, su novela **El cartero siempre llama dos veces** tuvo dos versiones en Europa y hasta 1944 sólo pudo la M.G.M. realizar la película de la que tenía los derechos desde 1936. En 1981, Bob Rafelson realizó una nueva versión mucho mas explícita.

Igualmente, es preciso mencionar a Dashiell Hammet y su guión original para **Las calles de la ciudad**, así como las versiones de sus novelas. De Raymond Chandler existen también diferentes versiones de sus textos y, recientemente, se ha visto **Poodle Springs** (1998) que es una novela iniciada por Raymond Chandler y finalizada por Robert B.Parker, otro autor de novela policíaca. W. R. Burnett, guionista y novelista prolífico, cuenta con cuatro versiones de **La jungla de asfalto** y dos de **El último refugio** y se encuentra detrás de más de una treintena de películas. También tenemos el caso de Cornel Woolrich que, igualmente, utilizó como nombre Georges Hopley y cuyo seudónimo más popular es William Irish; tiene varias decenas de relatos adaptados para el cine y la televisión; entre ellos recordemos **Mil ojos tiene la noche** de John Farrow (1948), y **La ventana indiscreta** de Alfred Hitchcock (1954), **La sirena del Mississippi** (1969) y **La novia vestía de negro** (1967), ambas de Truffaut.



Entre los autores de novelas policíacas que permanecieron en Hollywood para trabajar en el *cine negro* podemos establecer una ligera enumeración: Horace McCoy, Peter Ruric, Frank Gruber, Jonathan Latimer, John K. Butler, Erick Taylor, Steve Fisher y un larguísimo etc. Entre los novelistas que no residían en Hollywood, pero cuyas obras se adaptaron al *cine negro*, están: Patricia Highsmith (**Extraños en un tren**), Kenneth Fearing (**El reloj asesino**), William Goldman (**Marathon Man**), David Goodis (**Senda tenebrosa**), Jim Thompson (**Los timadores**), Lionel White (**Atraco perfecto**), Dorothy B. Hughes (**En un lugar solitario**), Richard Jessup (**El rey del juego**), John Mac Donald (**Más oscuro que el ámbar**), John Ross

—El único éxtasis que queda que no es inmoral ni ilegal es el disfrute del arte.

Clifton Webb. Envuelto en la sombra (1948), de Henry Hathaway.

—No rezo porque al arrodillarme me estropeo las medias.

Jan Sterling. El gran carnaval (1951), de Billy Wilder

—Sabe, será la primera vez que he matado a alguien a quien apenas conocía, pero me caía bien.

Claire Trevor a Dick Powell. Historia de un detective (1944), de Edward Dmytryk

—¿Qué intentas olvidar?
—Te lo diré cuando lo haya olvidado.

Minor Watson y Bette Davis. Más allá del bosque (1949), de King Vidor

—No puedes empezar de nuevo. Cuanto mayor eres, peor se ponen las cosas.

Joan Bennett. Hollow Triumph (1948), de Steve Sekely

—¿No le cabe en la cabeza a un hombre el que una mujer pueda vivir sin él?

Ida Lupino a Cornel Wilde. El parador del camino (1948), Jean Negulesco

—El profesor Madley es un viejo amigo.
—¿Cuándo fue eso?
—En los viejos y buenos tiempos.
—¿Cómo de viejos?
—Lo bastante para ser buenos.

Dana Andrews y Olin Howlin. Ángel o demonio (1945), de Otto Preminger

Macdonald (**Harper, investigador privado**), Walter S. Tevis (**El buscavidas**), Davis Gribb (**La noche del cazador**), Ira Levin (**Un beso antes de morir**), Curt Siodmack (**El cerebro de Donovan**), Joseph Wambaugh (**Los nuevos centuriones**), Hermann Wouck (**Furia en el trópico**) y de Thomas Harris (**El silencio de los corderos**), realizada por Jonathan Demme.

En los tiempos actuales, excluyendo las numerosas películas policíacas cuyo único mérito reside en el trabajo de efectos especiales, existen intentos dignos como el del novelista Walter Mosley de quien se ha adaptado **El demonio vestido de azul**; de James Ellroy se ha logrado un espléndido guión y película con **L. A. Confidential**, dirigida por Curtis Hanson; del magnífico Lawrence Block, su **Ocho millones de manera de morir**, realizada por Hal Hasby; Howard Franflin, por su parte, ha realizado una pequeña joya con **El ojo público**, inspirada en la vida del fotógrafo americano de sucesos Weegee de quien se han utilizado algunas fotografías en la película; **Manhatan Sur** de Michael Cimino se basa en una novela de Robert Daley; **Serpico**, dirigida por Sidney Lumet, procede de una novela de Peter Maas, y de Carl Hiassen, autor interesante, ha resultado el desastre de **Striptease** dirigida por Andrew Bergman, e incluso se ha dado el caso de una película de la serie B, no estrenada en España, **The Narrow Margin,** dirigida en 1952 por Richard Fleischer, que fue tan apreciada por Howard Hugues (dueño de la RKO) que no quiso estrenarla pues prefería realizar una nueva versión con más presupuesto e interpretada por Robert Mitchum y Jane Russell a lo que Richard Fleischer se opuso; en 1990 se ha rodado una nueva versión, **Testigo accidental**, esta vez dirigida por Peter Hyams e interpretada por Gene Hackman.

El teatro realista americano fue también una fuente de inspiración para el *cine negro*: en este ámbito podemos mencionar unos cuantos autores y películas basadas en obras teatrales: por ejemplo, de Barlett Cormack, **La horda**, dirigida por Lewis Milestone; de Martín Flavia, **El código secreto**, realizada por Howard Hawks y su remake **Drama en el presidio**, de Henry Levin; de Sidney Kingsley, **Brigada 21**, de William Wyler; de Maxwell Anderson, **Cayo Largo**, de John Huston, con tema similar a otra obra anterior de Robert Sherwood, **El bosque petrificado**, dirigida por Archie L. Mayo.

SU ESLABÓN CON LA ADMINISTRACIÓN

ES UN GESTOR ADMINISTRATIVO COLEGIADO

EL PROFESIONAL TITULADO Y CUALIFICADO MÁS ADECUADO PARA ASESORARLE Y GESTIONARLE TODO LO RELACIONADO CON:

LICENCIAS MUNICIPALES, TRANSPORTES, TRÁFICO, IMPUESTOS, LABORAL, TRANSMISIONES, REGISTROS...

GRUPO MARCO

COLEGIO DE GESTORES ADMINISTRATIVOS DE MADRID

—Alguna noche haré lo mismo por usted.
—¿Salvarme la vida?
—Darle un cigarrillo.

Glenn Ford y George McReady. Gilda (1946), de Charles Vidor

—¿Qué ha estado haciendo en la iglesia?
—Vaciar los cepillos.
—Siempre me molesta cuando a estos tipos les da por la religión.

Humprey Bogart y Roy Ronerts. Sin conciencia (Murder Inc. / The Enforcer) (1950), de Bretagne Windust (sin acreditar Raoul Walsh)

—Quieren que les hable de la crisis de la fe.
—¿Y eso qué es?
—Bueno, supuse que lo sabría. Usted es escritor.

Wilfrid Hyde-White a Joseph Cotten. El tercer hombre (1949), de Carol Reed

—Noventa y seis arrestos en falso. ¿Cómo los voy a justificar?

Robert Middleton a Cornel Wilde. Agente especial (1955), de Joseph H. Lewis

—La cabeza siempre dice una cosa y la vida nos dice otra. Siempre pierde la cabeza.

Humphrey Bogart. Cayo Largo (1948), de John Huston

—No temo a los polis. De pequeña me enseñaron a escupir cuando viese a uno.

Doncella. Laura (1944), de Otto Preminger

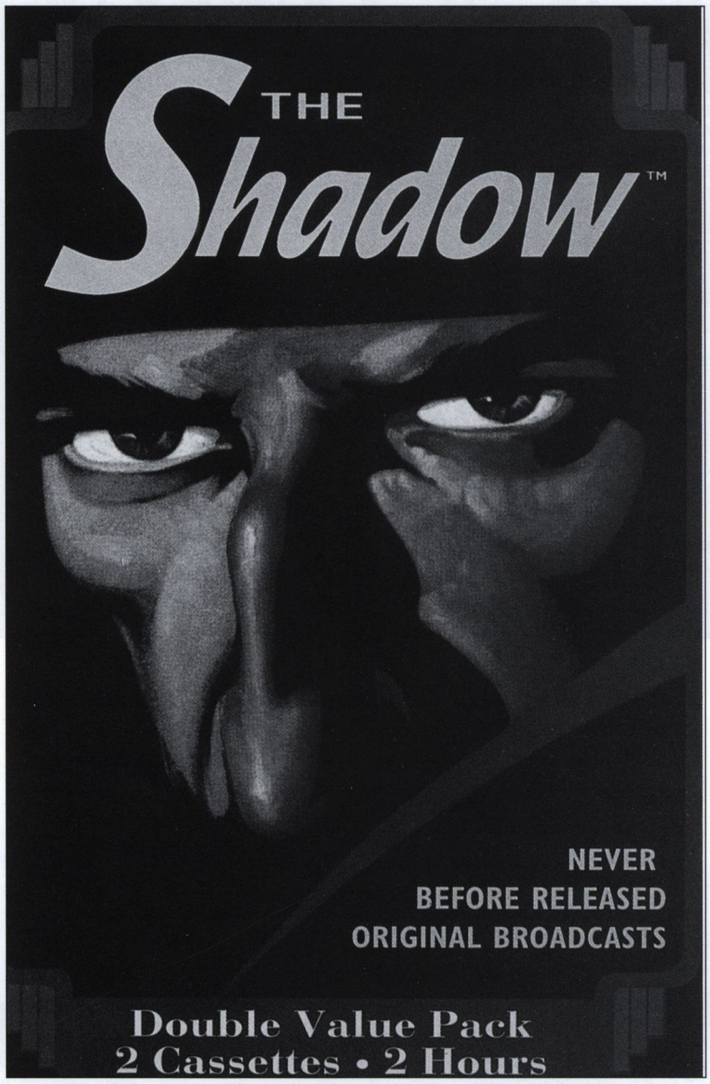
—Más tarde o más temprano atraparé al asesino. Siempre es más fácil cuando están locos.

Thomas Gomez. La dama desconocida (1944), de Robert Siodmak

A mediados de los años 40 surgió un *cine negro* con una fuerte base documental e impulsado, al principio, por Louis de Rochemont y que fue seguido por Mark Hellinger y directores como Elia Kazan y Jules Dassin. Películas como **La casa de la calle 92**, de Henry Hathaway, **La calle sin nombre**, de William Keighley, **El Justiciero** y **Pánico en las calles,** de Elia Kazan y **La calle desnuda,** de Jules Dassin.

Este estilo se vio alimentado por los relatos periodísticos de investigación que inspiraron un cine documental con una realidad auténtica. **Abandoned**, de Joe Newman, está basada en artículos publicados en *Los Angeles Mirror*, **Underworld U.S.A.**, dirigida por Samuel Fuller, sobre artículos aparecidos en el *Saturday Evening Post*. Leslie Velie escribió una serie de artículos sobre el gangsterismo en la industria de la confección en Nueva York que dio lugar a la película **Bestias en la ciudad**, que dirigieron Vincent Sherman y Robert Aldrich. Los artículos de James P. MacGuiere fueron la base de **Yo creo en tí,** dirigida por Henry Hathaway e interpretada por James Stewart.

Las versiones radiofónicas se basaron en muchas ocasiones en el cine para realizar sus propias emisiones, pero también se produjo el caso contrario como **Voces de muerte,** escrita por Lucille Fletcher y dirigida en cine por Anatole Litvak; en cuanto a la televisión tenemos la versión de **Doce hombres sin piedad,** de Sidney Lumet, y de **Intriga extranjera,** basada en el serial *Dragnet* y llevada a la pantalla por Sheldon Reynolds; en tiempos más recientes proliferan las versiones de *Misión Imposible*, *El Fugitivo*, *Los Intocables*, *Los Vengadores*, etc.



Las autobiografías han sido otro género utilizado por el *cine negro*: **Soy un fugitivo**, de Mervyn LeRoy, se basaba en la autobiografía de Robert E. Burns, **20.000 años en Sing Sing**, inspirada en la novela del Alcaide de Sing Sing, Lewis E. Lawles, fue dirigida por Michael Curtiz (1933) y su *remake* **Castle on the Hudson** (1940) por Anatole Litvack. Del libro de relatos de John Edgard Hoover (director del F.B.I.) *Personal Hiding*, la Paramount extrajo argumentos para cuatro películas: **Person in Hiding**, **Undercover Doctor**, **Parole Fixer** y **The Queen of the Mob**.

También las biografías han sido fuentes inagotables para los guionistas: Al Capone, Legs Diamond, "Baby Face" Nelson, Bonnie and Clyde, Dillinger, Bugs Siegel, etc., e igualmente los hechos delictivos tales como **Impulso criminal**, de Richard Fleischer, **La matanza de San Valentín**, de Roger Corman, etc.

Al *cine negro* se le asestó un fuerte golpe con la terrible persecución incitada por Joseph McCarthy ya que el realismo del género así como su crítica social hacía suponer que sus guionistas y directores pertenecían al pensamiento radical, objeto de atención especial y persecución del fanático senador; por lo tanto, directores como Joseph Losey, Jules Dassin, John Berry, etc. y

—¿Cuántos cuerpos crees que encontraremos?
—Miedo me da imaginarlo.

Roy Roberts y Humphrey Bogart. Sin conciencia (Murder Inc./ The Enforcer) (1950), de Bretagne Windust (sin acreditar Raoul Walsh)

—Mary, el crimen es como una cadena. Un eslabón lleva a otro hasta que se cierra sobre tu cuello.

Orson Welles a Loreta Young. El extraño (1946), de Orson Welles

—Nunca me dijiste que Bruno había muerto.
—Pensé que serías más feliz ignorándolo.
—¿Cómo murió?
—Gritando su inocencia.

John Abbot y Vincent Price. La araña (The Web, 1947), de Michael Gordon

—Todos mis vestidos son bonitos. En este negocio tienen que serlo. Nada como los vestidos, son el azúcar que atrae a las moscas.

Isabel Jewell a Jane Bryan. Marked Woman (1937), de Lloyd Bacon

—¿Qué quiere una dama como tú de un tipo como yo?

Burt Lancaster a Barbara Stanwyck. Voces de muerte (1948), de Anatole Litvak

—Tiene algo en su conciencia, pero ¿qué mujer no lo tiene?

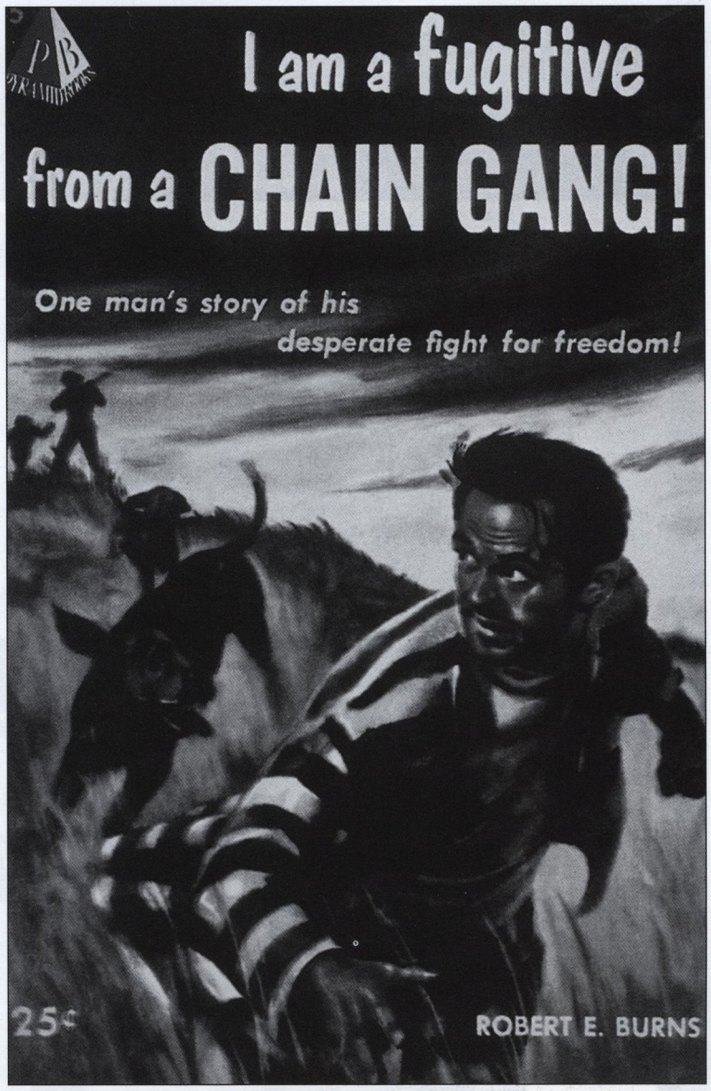
Raymond Masey sobre Joan Bennett. La mujer del cuadro (1945), de Fritz Lang

—Soy bueno descorchando cuando la cosecha es buena.

Anthony Eisley. Una luz en el hampa (1964), de Sam Fuller

guionistas como Dalton Trumbo, Robert Rossen, Abraham Polonsky y otros pudieron seguir trabajando utilizando seudónimos o nombres prestados pero la mayoría de los directores y actores al tener que dar la cara no pudieron hacerlo, sus carreras fueron bloqueadas y, en muchos casos, esa persecución significó su final creativo.

Tras este breve recorrido por el *cine negro*, esperamos, como amantes de este género, nuevas obras maestras, muchas de las cuales saldrán sin duda de la mejor generación de novelistas policíacos de hoy entre los que destacamos a James Crumley, Bob Leuci, Jonathan Valin, Michel Connelly, Bill Pronzini, Max Allan Collins, Stephen Greenleaf, Andrew Wachs, Harry Crew, Robert B, Parker y tantos otros que garantizarán la vitalidad de un cine y la evolución madura de una realidad que necesita del género negro para aclararnos algunas ideas éticas y estéticas.



ENCUESTA

sobre el

CINE NEGRO

Sed de mal ..... 57 VOTOS

Laura	47 votos
Perdición	44 votos
Los sobornados	36 votos
Retorno al pasado	35 votos
La jungla de asfalto	33 votos
Forajidos	31 votos
El halcón maltés	31 votos
Al rojo vivo	28 votos
Atraco perfecto	26 votos
El sueño eterno	22 votos
La mujer del cuadro	21 votos
Scarface	12 votos
El silencio de un hombre	12 votos
La ley del hampa (Boetticher)	9 votos
El último refugio	9 votos
Chinatown	8 votos
El demonio de las armas	8 votos
El beso mortal	8 votos
Los violentos años 20	7 votos
En un lugar solitario	6 votos
Cayo Largo	6 votos
Ángel o diablo	6 votos
Detour	5 votos
La dama de Shanghai	5 votos
La noche se mueve	4 votos
L.A. Confidential	4 votos
Extraños en un tren	4 votos

CON TRES VOTOS:

Historia de un detective, Perversidad, Senda tenebrosa, On Dangerous Ground (La casa de las sombras), El padrino (I), Gardenia azul, La noche del cazador, Chicago, año 30, El cartero siempre llama dos veces, El tercer hombre, El crack (I), Los ojos dejan huellas, Soy un fugitivo, Sólo se vive una vez, El abrazo de la muerte, La casa de bambú, Mil ojos tiene la noche, Gilda.

CON DOS VOTOS:

La ciudad desnuda, Cuerpo y alma, Rififí, El beso de la muerte, Uno de los nuestros, Furia, La ley del hampa (Von Stenberg), Que el cielo la juzgue, Ligeramente escarlata, Vértigo, Adiós, muñeca, Más allá de la duda, La dama desconocida, Calle River 99, Deadline USA, Mientras Nueva York duerme, Pánico en las calles, El amigo americano, El padrino (las tres partes), El crepúsculo de los dioses.

Con UN voto:

El caso de la viuda negra, Tener y no tener, La ley del silencio, Sospechosos habituales, La llave de cristal, Deseos humanos, A sangre fría, Taxi Driver, Un largo adiós, Blade Runner, Conspiración de silencio, Al borde del peligro, The Crimson Kimono, Almas desnudas, The Locket, Ángeles con caras sucias, Manos peligrosas, El código criminal, La fuerza del mal, Persecución en la noche, La calle 99, Mona Lisa, Horas desesperadas, Tesis, Testigo de cargo, El clavo, El cabo del miedo, Con la muerte en los talones, Jack, el destripador, Relato criminal, La matanza de San Valentín, Falso culpable, El fotógrafo del pánico, Voces de muerte, Noche en la ciudad, La calle sin nombre, El enemigo público, Hampa dorada, Fanny Pelopaja, El asesino anda suelto, The Devil Thumbs a Ride, Malas tierras, Blue Velvet, House of Games, La sombra de una duda, El extraño amor de Marta Ivers, El confidente, Los muelles de Nueva York, Reservoir Dogs, Un vaso de whisky, Encadenados, El padrino (II), Érase una vez en América, Los crímenes del Dr. Mabuse, Sábado trágico, El perro rabioso, Angel Face, A pleno sol, Tirez sur le pianiste, Rebeca, Luz que agoniza, Ocho sentencias de muerte, Monsieur Verdoux, Detective, Beast Cop, Bonnie y Clyde, El crack (II), La bête humaine, Quai des brumes, Le jour se lève, Ossesione, Sin conciencia, Underworld USA, Atrapados por su pasado, Círculo rojo, Fuego en el cuerpo, Los amantes de la noche, El imperio del terror, 13 rue Madeleine, A quemarropa, Adiós, amigo, Chantaje en Broadway.

Comentario sobre una encuesta

JUAN COBOS

SESENTA Y NUEVE APASIONADOS DEL CINE NEGRO ELIGEN SUS DIEZ OBRAS MAESTRAS

La nebulosa que rodea el concepto indefinido, y puede que indefinible, de lo que llamamos *Cine Negro,* complica, como se ve en las opciones personales, la nitidez de los resultados de la encuesta, pero la dispersión de votos no empaña ni un ápice la indiscutible adscripción al género de todas las películas que han obtenido al menos tres votos.

Hay, eso como siempre, muestras del pasado junto a obras que también figuran en las antologías del cine de *gángsters* y del particular apartado del *thriller*. Todas estas películas, con muy rara excepción, tienen el rasgo común del cine negro: existir como agudo retrato social de los males de su tiempo, ser la crítica viva de una sociedad con profundos desequilibrios, certeramente retratada al tiempo por geniales escritores de kiosco en papel basto y universalizada a través del mayor y más poderoso arte del siglo XX, el cine.

Que la película más votada sea la última obra en Hollywood de un americano desalojado por la industria, es coherente con la compañía de europeos desplazados de Europa por los totalitarismos y por otros americanos cuya fuerte personalidad les hizo incómodos para la factoría que preconizaba el producto agradable y romo.

Hasta llegar a los cuatro votos, sólo quedan en pie Billy Wilder, Arthur Penn, ya olvidado por el cine, y, éste a menudo a caballo, el legendario Budd Boetticher que, como Welles con sus obras inacabadas, nunca terminó su autofinanciada **Arruza.** Pero ahora es objeto de homenajes y grandes espacios en televisión y prensa por la oculta durante décadas y hoy restaurada **Seven Men from Now** que André Bazin calificó como el mejor *western* desde la II Guerra Mundial, y que persiste en su ya vieja idea de producir un film en España.

La lista refleja en sus votaciones no sólo la presencia de germanos como Lang, Preminger, Siodmak y Wilder, sino la amplia influencia que la iluminación del gran cine expresionista del Berlín más glorioso tuvo en las grandes obras del cine negro americano, y desde luego en la inclasificable **Ciudadano Kane**.

Se echa de menos una mejor posición de obras extraordinarias como **La noche del cazador**, **Historia de un detective**, **Ligeramente escarlata**, **La fuerza del mal, La sombra de una duda, Angel Face, Los amantes de la noche**... pero la causa hay que buscarla en los borrosos límites del cine negro o en que los directores y su obra se encuadran por el votante en otro universo.

En cuanto a los límites temporales, predominan los títulos de 1940 a 1960 que son los años de mayor vigor del género, aunque se hayan votado antecedentes y también películas de fecha posterior que se podrían considerar, como **El crack**, de José Luis Garci, o **El silencio de un hombre** de Melville en Francia, un ejercicio de estilo en homenaje a un género que tanto nos entusiasma.

Entre las películas más votadas las hay para todos los gustos, incluso según el estado de ánimo o la hora del día nos apetecería ver por enésima vez la primera, la tercera o la sexta, o cualquier otra. Todas han pasado con honores décadas desde su creación y, en nuevos sistemas de reproducción, les queda una larga vida. Pero nos parece sintomático y muy del género el que **Sed de mal** se considerase en Hollywood un film menor y que, como casi todos los títulos de la lista, fuese Europa la que descubrió su belleza. Esas batallas de la crítica franco-italo-española han sido decisivas en la consideración y conservación de unas películas infravaloradas y hasta repudiadas en la América que las vio nacer. El gerente de Universal que se atrevió a proyectar en el Festival de Bruselas **Sed de mal** cuenta la leyenda que fue defenestrado. La película había sido alterada por la productora, estrenada sin proyección para los críticos y maltratada en su explotación. Unos espectadores entre los que estaba Jean Renoir supieron ver la importancia de esa película de tipo B. Ahora se ha reconstruido el montaje según las notas de Welles y se le augura una larga vida cuando su creador se dejó la suya en dolorosas batallas contra los ignorantes que rigen hoy, con menos conocimientos incluso que los grandes *tycoons* de otro tiempo, el desarrollo industrial de un arte extraordinario. Por eso, grande entre las grandes, broche genial de un género, nos parece que no es injusto que se destaque de toda una ristra de obras igualmente geniales.

1. Carlos Aguilar
(Crítico)
Perdición (Double Indemnity), de Billy Wilder
El sueño eterno (The Big Sleep), de Howard Hawks
Forajidos (The Killers), de Robert Siodmak
Retorno al pasado (Out of the Past), de Jacques Tourneur
Al rojo vivo (White Heat), de Raoul Walsh
Los sobornados (The Big Heat), de Fritz Lang
Sed de mal (Touch of Evil), de Orson Welles
A quemarropa (Point blank), de John Boorman
Adiós amigo (Adieu, l'ami), de Jean Herman
El amigo americano (Der Amerikanische Freund), de Wim Wenders

2. Andrés Amorós
(Escritor)
Sed de mal
La dama de Shanghai (The Lady from Shanghai), de Orson Welles
Retorno al pasado
Perdición
Atraco perfecto (The Killing), de Stanley Kubrick
Forajidos
Cuerpo y alma (Body and Soul), de Robert Rossen
La jungla de asfalto (The Asphalt Jungle), de John Huston
Laura, de Otto Preminger
El sueño eterno

3. Ignacio Armada
(Crítico)
Scarface, el terror del hampa (Scarface, Shame of a Nation), de Howard Hawks
Los violentos años 20 (The Roaring Twenties), de Raoul Walsh
Laura
Retorno al pasado
La ciudad desnuda (The Naked City), de Jules Dassin
Cayo Largo (Key Largo), de John Huston
Al rojo vivo
Rififí, de Jules Dassin
Atraco perfecto
El imperio del terror (The Phoenix Story), de Phil Karlson

El halcón maltés

4. Juan Antonio Bardem
(Director)
Forajidos
Sed de mal
La jungla de asfalto
Laura
El halcón maltés (The Maltese Falcon), de John Huston
Al rojo vivo
¿Ángel o diablo? (Fallen Angel), de Otto Preminger
Perdición
13 rue Madeleine, de Henry Hathaway
Atraco perfecto

5. Adolfo Bellido
(Crítico y escritor)
Atraco perfecto
El beso de la muerte (Kiss of Death), de Henry Hathaway
Forajidos
La jungla de asfalto
Laura
La ley del hampa (The Rise and Fall of Legs Diamond), de Budd Boetticher
La mujer del cuadro (The Woman in the Window), de Fritz Lang
Retorno al pasado
Sed de mal
Los violentos años 20

6. Jesús de Benito Gil
(Diplomado en Dirección, E.O.C.)
Sed de mal
La jungla de asfalto
Los sobornados
Perdición
Fuego en el cuerpo (Body Heat), de Lawrence Kasdan
Atraco perfecto
Al rojo vivo
Mil ojos tiene la noche (Night has Thousand Eyes), de John Farrow
Forajidos
El silencio de un hombre (Le Samourai), de Jean Pierre Melville

7. Andrés Berenguer
(Director de fotografía)
Atraco perfecto
Retorno al pasado
Sed de mal
Perdición
La mujer del cuadro
Al rojo vivo
El halcón maltés
La jungla de asfalto
Laura
Forajidos

Los violentos años 20

8. Francesc Betriu
(Director)
El demonio de las armas (Gun Crazy), de Joseph H. Lewis
Los sobornados
Detour, de Edgar G. Ulmer
Los amantes de la noche (They Live by Night), de Nicholas Ray
El último refugio (High Sierra), de Raoul Walsh
Retorno al pasado
Laura
El abrazo de la muerte (Criss Cross), de Robert Siodmak
La casa de bambú (House of Bamboo), de Samuel Füller
La ley del hampa (The Rise and Fall of Legs Diamond)

9. Quim Casas
(Crítico)
El último refugio
Sin conciencia (The Enforcer), de Raoul Walsh-Bretaigne Windust
Retorno al pasado
Laura
Underworld USA, de Samuel Füller
Los sobornados
Sed de mal
El sueño eterno
El silencio de un hombre
El abrazo de la muerte

10. Pascual Cervera
(Director)
Sed de mal
Perdición
Los sobornados
Retorno al pasado
El sueño eterno
Extraños en un tren (Strangers on a Train),de Alfred Hitchcock
El halcón maltés
La mujer del cuadro
Laura
En un lugar solitario (In a Lonely Place), de Nicholas Ray

11. José Luis Cienfuegos
(Director Festival de Gijón)
El beso mortal (Kiss me Deadly), de Robert Aldrich
Retorno al pasado
Atraco perfecto
Atrapado por su pasado (Carlito's Way), de Brian de Palma
Círculo rojo (Le cercle rouge), de Jean Pierre Melville
Al rojo vivo
La jungla de asfalto
Perdición
Uno de los nuestros (Goodfellas), de Martin Scorsese
Beast Cop, de Gordon Chan y Dante Lam

12. David Cobos
(Fotógrafo)
La ley del hampa (The Rise and Fall of Legs Diamond)
El beso de la muerte
El demonio de las armas
Laura
Soy un fugitivo (I am a Fugitive), de Mervyn LeRoy
Retorno al pasado
Sed de mal
Forajidos
Bonnie y Clyde (Bonnie and Clyde), de Arthur Penn
Chinatown, de Roman Polanski

13. Juan Cobos
Sed de mal
Retorno al pasado
Los sobornados
Laura
Perdición
Forajidos
El demonio de las armas
En un lugar solitario
Los violentos años 20
Detour

14. Javier Coma
(Escritor y crítico)
Sólo se vive una vez (You only Live Once), de Fritz Lang
Retorno al pasado
Scarface, el terror del hampa
El sueño eterno
Forajidos
Furia (Fury), de Fritz Lang
Los sobornados
Los violentos años 20
Al rojo vivo
Sed de mal

15. Pedro Crespo
(Crítico y escritor)
Forajidos
Rififí
Mona Lisa, de Neil Jordan
Perdición
Sed de mal
La jungla de asfalto
Atraco perfecto
Retorno al pasado
El tercer hombre (The Third Man), de Carol Reed
Laura

Forajidos

16. Luis Alberto de Cuenca
(Secretario de Estado de Cultura)
El sueño eterno
El halcón maltés
Sed de mal
La jungla de asfalto
Chinatown
Retorno al pasado
Los sobornados
La mujer del cuadro
Cayo Largo
Scarface, el terror del hampa

17. Luis María Delgado
(Director)
El crack, de José Luis Garci
El crack 2, de José Luis Garci
Los ojos dejan huellas, de José Luis Saénz de Heredia
Forajidos
Sed de mal
El halcón maltés
Al rojo vivo
La jungla de asfalto
¿Ángel o diablo?
Laura

18. Julio Diamante
(Director)
La ley del hampa (Underworld), de Josef Von Sternberg
Soy un fugitivo
Scarface, el terror del hampa
Sólo se vive una vez
La bête humaine, de Jean Renoir
Quai des brumes, de Marcel Carné
Le jour se lève, de Marcel Carné
Ossessione, de Luchino Visconti
La noche del cazador (The Night of the Hunter), de Charles Laughton
El silencio de un hombre

19. Antonio Drove Shaw
(Director)
Retorno al pasado
Los crímenes del doctor Mabuse (Die tausend Augen des Dr. Mabuse), de Fritz Lang
El demonio de las armas
Extraños en un tren
Sed de mal
Los sobornados
Perdición
El silencio de un hombre
Sábado trágico (Violent Saturday), de Richard Fleischer
La noche se mueve (Night Moves), de Arthur Penn

20. José Andrés Dulce
(Crítico y escritor)
Los violentos años 20
Retorno al pasado
El perro rabioso (Nora inu), de Akira Kurosawa
El demonio de las armas
La jungla de asfalto
Angel Face, de Otto Preminger
Los sobornados
Sed de mal
A pleno sol (Plein soleil), de René Clement
La ley del hampa (The Rise and Fall of Legs Diamond)

Sed de mal

21. Ignacio Fernández Mañas
(Crítico)
Los sobornados
La mujer del cuadro
Retorno al pasado
El sueño eterno
Perdición
Laura
Al rojo vivo
Chicago, año 30 (Party Girl), de Nicholas Ray
Tirez sur le pianiste, de Francois Truffaut
La noche se mueve

22. María Elena Flores
(Actriz)
La jungla de asfalto
La dama de Shanghai
Cayo Largo
Laura
El sueño eterno
Sed de mal
Forajidos
Perdición
El último refugio
Los sobornados

23. Medardo Fraile
(Catedrático y escritor)
Rebeca (Rebecca), de Alfred Hitchcock
Luz que agoniza (Gaslight), de George Cukor
Laura
Perdición
La mujer del cuadro
Forajidos
Ocho sentencias de muerte (Kind Hearts and Coronets), de Robert Hamer
Monsieur Verdoux, de Charles Chaplin
Chinatown
Detective, de Jean-Luc Godard

24. Marciano de la Fuente
(Ex Director General de Cine)
El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rings Twice), de Tay Garnett
La ciudad desnuda
Detour
Forajidos
El halcón maltés
La jungla de asfalto
Laura
Perdición
Sed de mal
Los sobornados

25. José Luis Garci*
Perdición
Laura
The Devil Thumbs a Ride, de F. Feist.
Retorno al pasado
El demonio de las armas
En un lugar solitario
El crepúsculo de los dioses, de Billy Wilder
Los sobornados
El beso mortal, de Robert Aldrich
Chantaje en Broadway, de A. Mackendrick

Noir in color
Que el cielo la juzgue (Leave her to Heaven), de John M. Stahl
Ligeramente escarlata (Slightly Scarlet), de Allan Dwan
Vértigo, de Alfred Hitchcock
Malas tierras (Badlands), de Terence Malick
Chinatown
La noche se mueve
Adiós, muñeca (Farewell my Lovely), de Dick Richards
El amigo americano
Terciopelo azul (Blue Velvet), de David Lynch
La casa del juego (House of Games), de David Mamet

(No vamos a ponernos a discutir ahora, pero El padrino, El padrino parte II, Érase una vez en América, Chicago, año 30, Los violentos años veinte y Al rojo vivo, La jungla de asfalto, Atraco perfecto, La gran estafa (Charly Varrick), Alma en suplicio, El buscavidas, El gran carnaval, The set up, La noche del cazador, Senda tenebrosa, La mujer pantera, El parador del camino, El callejón de las almas perdidas, Caminé con un zombie, etcétera, casi todas obras maestras, no las veo yo totalmente integradas en el cine negro, sino en algo que podríamos llamar *Gangsters Films*, melodramas desolados, "fantastique"..., y, sí, sí, ya, ya, sé, ¿qué pasa con Sed de mal? Les voy a contar un secreto. A mí la película de Welles que más me gusta, la que veo una y otra vez, la que me llena la cabeza de ideas (otra cosa es que luego sepa desarrollarlas), probablemente la obra que atesora el mejor trabajo de montaje que conozco, la única, en fin, de la filmografía de Leonardo, Rafael y Miguel Ángel que no parece hecha por el primero de la clase, es **Fake**, lo más parecido a las vidrieras de Chagall, las máscaras de Picasso, las formas de Gehry o las palabras de Borges).

26. Jorge García
(Crítico de El amante)
Los violentos años 20
La sombra de una duda (Shadow of a Doubt), de Alfred Hitchcock
Perdición
Forajidos
El extraño amor de Marta Ivers (The Strange Love of Martha Ivers), de Lewis Milestone
Retorno al pasado
Al rojo vivo
El beso mortal
Sed de mal
El confidente (Le doulos), de Jean Pierre Melville

NOTA DEL DIRECTOR
* Ejerciendo su atributo como editor de esta revista (por primera vez en cuatro años y veinte números), Mr. Garci ha enviado, además de la lista reglamentaria, otra con sus diez películas preferidas en color.

He Ran all the Way

27. José María García Escudero
(Ex Director General de Cine)
La ley del hampa (Underworld), de Josef Von Sternberg
Los muelles de Nueva York (The Docks of New York), de Josef Von Sternberg
Scarface, el terror del hampa
El halcón maltés
La mujer del cuadro
Perdición
El último refugio
Al rojo vivo
La jungla de asfalto
Sed de mal

28. José María García Martínez
(Escritor)
El crack
El halcón maltés
Scarface, el terror del hampa
La jungla de asfalto
El tercer hombre
Sed de mal
Al rojo vivo
Reservoir Dogs, de Quentin Tarantino
Atraco perfecto
Un vaso de whisky, de Julio Coll

29. Antonio Giménez-Rico
El sueño eterno
Encadenados (Notorious), de Alfred Hitchcock
Sed de mal
Los sobornados
Perdición
Más allá de la duda (Beyond a Reasonable Doubt), de Fritz Lang
El padrino II (The Godfather, part II), de Francis Ford Coppola
Forajidos
Érase una vez en América (Once upon a Time in America), de Sergio Leone
Laura

30. Pere Gimferrer
(Escritor y Académico)
Retorno al pasado
Laura
El beso mortal
La dama desconocida (The Phantom Lady), de Robert Siodmak
La casa de las sombras (On Dangerous Ground), de Nicholas Ray
Voces de muerte (Sorry, Wrong Number), de Anatole Litvak
Sed de mal
Los sobornados
El sueño eterno
Noche en la ciudad (Night and the City), de Jules Dassin

Laura

El silencio de un hombre

31. Concha Gómez Conde
(Actriz)
Sed de mal
Retorno al pasado
Laura
Chicago, año 30
Gilda
Perdición
La ley del hampa
El padrino
El sueño eterno
Uno de los nuestros

32. Javier Goñi
(Crítico literario)
La noche del cazador
Atraco perfecto
Sed de mal
El sueño eterno
El halcón maltés
La mujer del cuadro
Perdición
Los sobornados
Chinatown
El padrino

33. Jorge Gorostiza
(Arquitecto y crítico)
Sed de mal
Laura
El sueño eterno
La calle sin nombre (The Street with no Name), de William Keighley
La noche se mueve
La senda tenebrosa (Dark Passage), de Delmer Daves
Gardenia azul (The Blue Gardenia), de Fritz Lang
Calle River 99 (99 River Street), de Phil Karlson
El silencio de un hombre
L.A. Confidential, de Curtis Hanson

34. Román Gubern
(Catedrático de Comunicación Audiovisual, Universidad Autónoma de Barcelona)
Perdición
Laura
Forajidos
Al rojo vivo
La jungla de asfalto
Extraños en un tren
Los sobornados
Atraco perfecto
Sed de mal
El silencio de un hombre

35. Alfonso Guerra
(Diputado)
Soy un fugitivo
El enemigo público (The Public Enemy), de William A. Wellman
Scarface, el terror del hampa
El halcón maltés
El último refugio
Perdición
Perversidad (Scarlet Street), de Fritz Lang
Sed de mal
Gilda
Hampa dorada (Little Caesar), de Mervyn LeRoy

36. Fernando Guillén
(Actor)
Perdición
La jungla de asfalto
Sed de mal
El cartero siempre llama dos veces, de Tay Garnett
Forajidos
Los sobornados
Atraco perfecto
Laura
Retorno al pasado
El silencio de un hombre

37. Jorge Herralde
(Editor. Anagrama)
Laura
Perdición
Forajidos
Sed de mal
El halcón maltés
Los sobornados
La jungla de asfalto
Atraco perfecto
El silencio de un hombre
Fanny Pelopaja, de Vicente Aranda

38. Juan Miguel Lamet
El halcón maltés
Laura
Perdición
Historia de un detective (Murder my Sweet), de Edward Dmytryk
La mujer del cuadro
¿Ángel o diablo?
Forajidos
Retorno al pasado
Los sobornados
Sed de mal

39. Juan Carlos Laviana
(Director adjunto de El Mundo)
Perdición
Atraco perfecto
El halcón maltés
La jungla de asfalto
Deadline USA (El cuarto poder), de Richard Brooks
Sed de mal
Forajidos
Laura
El cartero siempre llama dos veces, de Tay Garnett
Mientras Nueva York duerme (While the City Sleeps), de Fritz Lang

40. José Manuel Marchante
(Crítico)
Sed de mal
La dama desconocida
La senda tenebrosa
Retorno al pasado
Deadline USA (El cuarto poder)
Los sobornados
El asesino anda suelto (The Killer is Loose), de Budd Boetticher
Calle River 99
On Dangerous Ground
El beso mortal

41. Miguel Marías
Retorno al pasado
Más allá de la duda
On Dangerous Ground
Al borde del peligro (Where the Sidewalk Ends), de Otto Preminger
The Crimson Kimono, de Sam Fuller
Persecución en la noche (Ride the Pink Horse), de Robert Montgomery
Almas desnudas (The Reckless Moment), de Max Ophuls
La huella de un recuerdo (The Locket), de John Brahm
La dama de Shanghai
Ligeramente escarlata

42. Juan Marsé
(Novelista)
Laura
Al rojo vivo
El halcón maltés
Forajidos
Sed de mal
La mujer del cuadro
Los sobornados
La jungla de asfalto
El último refugio
Atraco perfecto

43. Jerónimo José Martín
(Crítico)
Ángeles con caras sucias (Angels with Dirty Faces), de Michael Curtiz
El halcón maltés
Perdición
Laura
Forajidos
El sueño eterno
Retorno al pasado
Al rojo vivo
Los sobornados
Sed de mal

Que el cielo la juzgue

En un lugar solitario

44. Antonio Martínez Sarrión
(Escritor)
Scarface, el terror del hampa
El halcón maltés
La mujer del cuadro
Laura
Perdición
Retorno al pasado
La dama de Shanghai
Al rojo vivo
Manos peligrosas (Pickup on South Street), de Sam Fuller
Atraco perfecto

45. María Massip
(Actriz)
El halcón maltés
Laura
Perdición
La mujer del cuadro
Forajidos
El demonio de las armas
La jungla de asfalto
Los sobornados
Atraco perfecto
Sed de mal

46. Julián Mateos López
(Ambientador)
Forajidos
Laura
Sed de mal
El beso mortal
Al rojo vivo
Perdición
La mujer del cuadro
Mil ojos tiene la noche
La jungla de asfalto
El halcón maltés

47. Ezequiel Méndez Vidal
(Editor)
El código criminal (The Criminal Code), de Howard Hawks
Furia (Fury), de Fritz Lang
El último refugio
Laura
Cuerpo y alma
El poder del mal (Force of Evil), de Abraham Polonsky
El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard), de Billy Wilder
El beso mortal
La casa de bambú
Sed de mal

48. Antonio Mercero
(Director)
Perdición
Sed de mal
Laura
La mujer del cuadro
Atraco perfecto
La jungla de asfalto
Cayo Largo
Horas desesperadas (Desperate Hours), de William Wyler
Tesis, de Alejandro Amenábar
L.A. Confidential

49. Pablo Nuñez Fernández
(Dibujante)
Perdición
Los sobornados
Forajidos
Sed de mal
La mujer del cuadro
Atraco perfecto
El último refugio
La jungla de asfalto
Laura
Retorno al pasado

50. Jos Oliver
(Crítico)
Scarface, el terror del hampa
Sólo se vive una vez
El sueño eterno
Retorno al pasado
En un lugar solitario
Al rojo vivo
¿Ángel o diablo?
La casa de bambú
Sed de mal
La ley del hampa (The Rise and Fall of Legs Diamond)

51. Valentín Panero
(Director de Producción)
Testigo de cargo (Witness for the prosecution), de Billy Wilder
Los sobornados
Scarface, el terror del hampa
El clavo, de Rafael Gil
Los ojos dejan huellas, de José Luis Sáenz de Heredia
Sed de mal
El halcón maltés
El cabo del miedo (Cape Fear), de Martin Scorsese
Con la muerte en los talones (North by Northwest), de Alfred Hitchcock
Jack el destripador (The Lodger), de John Brahm

52. Gil Parrondo
(Decorador)
Perdición
Gilda
La mujer del cuadro
Laura
Los ojos dejan huella
Los sobornados
Adiós, muñeca
El halcón maltés
Al rojo vivo
El tercer hombre

53. Tino Pertierra
(Periodista y escritor)
Laura
Retorno al pasado
L.A. Confidential
El abrazo de la muerte
Al rojo vivo
Los sobornados
Los violentos años 20
En un lugar solitario
Sed de mal
La ley del hampa (The Rise and Fall of Legs Diamond)

54. Juan José Plans
(Escritor)
Sed de mal
El halcón maltés
Laura
Los sobornados
Relato criminal (The Undercover Man), de Joseph H. Lewis
El último refugio
La jungla de asfalto
Retorno al pasado
La matanza del día de San Valentín (The St.Valentine's Day Massacre), de Roger Corman
Pánico en las calles (Panic in the Streets), de Elia Kazan

55. Juan Antonio Porto
(Guionista)
La mujer del cuadro
Laura
Perdición
Forajidos
Al rojo vivo
La jungla de asfalto
Los sobornados
Falso culpable (The Wrong Man), de Alfred Hitchcock
Sed de mal
El fotógrafo del pánico (Peeping Tom), de Michael Powell

56. Natível Preciado
(Periodista)
La mujer del cuadro
Sed de mal
La jungla de asfalto
El halcón maltés
Al rojo vivo
Laura
Los sobornados
Perdición
La ley del hampa (The Rise and Fall of Legs Diamond)
Pánico en las calles

57. José Antonio Pruneda
(Arquitecto)
Perdición
Laura
El sueño eterno
El halcón maltés
Sed de mal
Conspiración de silencio (Bad Day at Black Rock), de John Sturges
La noche del cazador
La calle 99 (Pushover), de Richard Quine
Gardenia azul
Blade Runner, de Ridley Scott

58. Luis Revenga
(Director)
Sed de mal
Perdición
Laura
Atraco perfecto
El halcón maltés
El sueño eterno
La ley del hampa (The Rise and Fall of Legs Diamond)
Forajidos
El silencio de un hombre (Le Samourai)
Un largo adiós (The Long Goodbye), de Robert Altman

59. Jesús Robles
(Librería Ocho y Medio. Madrid)
El halcón maltés
Al rojo vivo
El sueño eterno
Los sobornados
Atraco perfecto
El padrino (trilogía), de Francis Ford Coppola
L.A. Confidential
Chinatown
Taxi Driver, de Martin Scorsese
Sed de mal

60. Julio-José Rodríguez
(Director de "Rey Lagarto")
Scarface, el terror del hampa
Sed de mal
El halcón maltés
A sangre fría (In Cold Blood), de Richard Brooks
El padrino (trilogía)
Laura
Perdición
El sueño eterno
Extraños en un tren
El silencio de un hombre

La jungla de asfalto

La mujer del cuadro

61. Carmelo Romero de Andrés
(Subdirector del ICAA. Ministerio de Educación y Cultura)
La jungla de asfalto
Los sobornados
Deseos humanos (Human Desire), de Fritz Lang
Retorno al pasado
El sueño eterno
Perdición
Al rojo vivo
Sed de mal
Perversidad
Atraco perfecto

62. Miguel-Fernando Ruiz de Villalobos
(Crítico)
Atraco perfecto
Laura
El silencio de un hombre
Sed de mal
El halcón maltés
Al rojo vivo
Forajidos
Scarface, el terror del hampa
La jungla de asfalto
Chicago, año 30

63. Antonio San José
(Director CNN Plus)
El halcón maltés
Cayo Largo
Mientras Nueva York duerme
Al rojo vivo
La jungla de asfalto
Sed de mal
La mujer del cuadro
Mil ojos tiene la noche
Historia de un detective
El crack

64. José Ramón Sánchez
(Ilustrador)
La jungla de asfalto
Atraco perfecto
Al rojo vivo
Perdición
Perversidad
Los sobornados
Sed de mal
Laura
Retorno al pasado
Forajidos

65. Juan Tébar
Retorno al pasado
Perdición
Sed de mal
La mujer del cuadro
Vértigo
¿Ángel o diablo?
La jungla de asfalto
Gardenia azul
El demonio de las armas
El padrino

66. Juan Tejero
(Editor de textos de cine)
Laura
El halcón maltés
Sed de mal
Perdición
La jungla de asfalto
Los sobornados
Atraco perfecto
Que el cielo la juzgue
Detour
La llave de cristal (The Glass Key), de Stuart Heisler

67. Eduardo Torres-Dulce
El sueño eterno
Laura
Detour
La senda tenebrosa
Perdición
Atraco perfecto
Retorno al pasado
El silencio de un hombre
Sospechosos habituales (The Usual Suspects), de Bryan Singer
Chinatown

68. Isabel Valcárcel
(Historiadora)
La dama de Shanghai
Forajidos
El halcón maltés
Laura
Chinatown
La jungla de asfalto
El sueño eterno
El beso mortal
Historia de un detective
Al rojo vivo

69. Gustavo Villapalos
(Consejero de Educación de la Comunidad de Madrid)
El halcón maltés
¿Ángel o demonio?
Cayo Largo
Sed de mal
La ley del silencio (On the Waterfront), de Elia Kazan
Tener y no tener (To Have and Have not), de Howard Hawks
Perdición
En un lugar solitario
La mujer del cuadro
El caso de la viuda negra (Black Widow), de Bob Rafelson

Amoretti

Pre-impresión
Valentín Beato, 24 - 28037 Madrid
Teléfono: 91 327 34 79 - Fax: 91 327 34 80
correo electrónico:amoretti@mad.servicom.es
R.D.S.I.: 91 375 14 66

Impresión
Camino de Hormigueras, 124 - 5ºJ
Teléfono: 91 777 22 94 - Fax: 91 303 76 35
28031 Madrid

Glenn Ford

la extraña autenticidad

ANTONIO LUCAS

Su vida, su rostro, su ¿carrera? quedaron de por vida ligados a una bofetada: la que le diera a Rita Hayworth en **Gilda** (1946). Casi toda una existencia encerrada en un gesto, en un desplante insolente que destilaba la turbiedad del amor más puro y oscuro, más violento, pues donde hay amor hay violencia, contenida o no. Y fue en esta película de Charles Vidor (con el que ya había trabajado junto a esa pelirroja de apellido español: Margarita Cansino, que levantó pasiones bajo el nombre de Rita, Rita Hayworth) donde se nos mostró de manera ya definitiva aquel hombre a medio camino entre un abogado de oficio y un estibador refinado.

> "Cumple con precisión quirúrgica con los tics, el perfil y la sombra de un verdadero hampón, hasta el extremo de convertirse en uno de los nombres más representativos de la historia del cine negro"

Ese muchacho nacido para el cine en Quebec (Canadá), el 1 de mayo de 1916, llegó a sumar en su trayectoria más de 120 films en un conjunto tan ecléctico como irregular: *westerns*, *thrillers*, documentales, comedia, drama... Pero, sobre todos, fue en sus películas de cine negro donde alcanzó un perfil interpretativo como envuelto en una onda espesa y captadora. Ahí está **Gilda** para comprobarlo, en ella dejó el perfume agrio de Johnny Farrell, aquel truhán servil, irreprochable en su condición de hombre turbio, con aquella mirada, aquellos ojos de ese negro líquido que tienen los seres sin pasado. Era casi un galán, pues le faltaba la soberbia del amargo y se le notaba en exceso la dignidad de los vencidos. Junto a Gilda ya no era un hombre, sino un fragmento de felicidad endurecida. Y sin embargo, cumple con precisión quirúrgica con los tics, el perfil y la sombra de un verdadero hampón, hasta el extremo de convertirse en uno de los nombres más representativos de la historia del cine negro, con sólo nueve películas dentro de este género. Eso sí, dos de ellas, a las órdenes de uno de los maestros irreprochables del celuloide, Fritz Lang: **Los sobornados** (The Big Heat, 1953), que recibió severas críticas en su momento por la excesiva violencia que mostraba, y **Deseos humanos** (Human Desire, 1954), esta última basada (levemente, hay que

Los sobornados

decir) en una historia del escritor francés Emile Zola, *La bestia humana*, que antes ya había caído en manos de Jean Renoir, también para su adaptación al cine. Y tras él, como es norma y seña del *film noir*, había otra mujer y un triángulo amoroso, en esta ocasión era la inquietante Gloria Grahame, con quien Ford mantenía (en la ficción) una relación adúltera que contaba con un espolón incómodo y a eliminar, el marido de ella, interpretado por un parco Broderick Crawford más cercano a un representante de abonos que a esposo de ese rostro displicente que desarrollaba con la facilidad del desprecio la Grahame.

Por entonces, el infatigable Glenn gozaba de una parcela de glorias minúsculas. Ya había pasado por algunos de los grandes estudios: Paramount, United Artists, Columbia, R.K.O, Fox... y había estado a la altura de las circunstancias en cualquiera de los films en los que intervenía, pero a Ford le persigue una espesa maldición, de esas que no pueden eliminarse por mucho que uno se esfuerce, pues se convierte en una penitencia tan apresada en un nombre de actor como en el cuerpo están los escalones de la genética: Glenn nunca consiguió brillar con la fuerza de los iconos. Tuvo siempre un incómodo gesto de intérprete de reparto; incluso en aquellas películas en las que su presencia llenaba la pantalla con una serenidad de abismo, Glenn, el bueno de Glenn, bajito como un galán portátil, no dejaba de parecer un hombre algo gris, torturado por una exquisita escasez de voltaje vital. Y aun así, algo extraño sucede cuando él aparece, una alquimia difícil de describir se desata, como se aprecia en **Relato criminal** (The Uncover Man, 1949), de Joseph H. Lewis, en el que comparte protagonismo con Nina Foch. Así como un año después demuestra otra película (siempre refiriéndonos al Ford del *film noir*), **Drama en presidio** (Convicted, 1950), de Henry Levin, donde nuestro actor no alcanzó los efectos interpretativos del héroe atormentado de **Los sobornados** o de **Deseos humanos**. En esta ocasión encarnaba a un convicto que se enamora de Dorothy Malone, hija del director de la prisión donde cumple condena, interpretado por Broderick Crawford (de nuevo juntos). Pero ya nada es igual. Aquel muchacho de la mirada oscura que se alistó en el Ejército aliado en 1939 para luchar contra la invasión nazi en Europa, que a pesar de los duros años de trinchera no permitió que decayeran sus ánimos interpretativos, había pasado su mejor etapa de actor. Cada vez, las productoras o los guionistas le proponían más trabajos donde volvía a repetir aquellas fórmulas que habían hecho de él un rostro de neón del cine negro, como lo fueron también no sólo el eléctrico Bogart o James Cagney, sino Alan Ladd, Victor Mature, John Payne o Dick Powell.

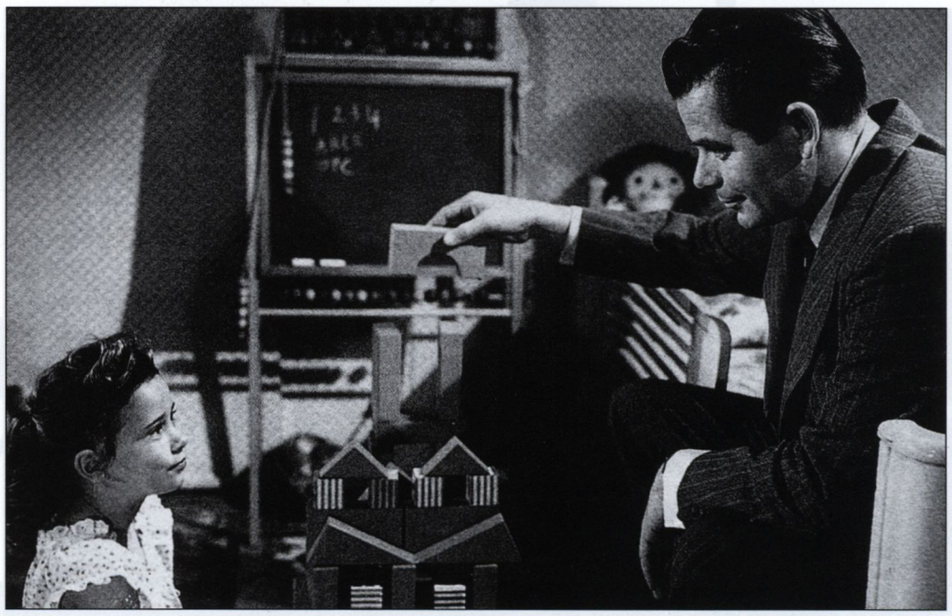
Gilda

La trayectoria de Glenn Ford, como todos los caminos que han sido y son irregulares, está llena de sobresaltos, vueltas atrás y repeticiones compulsivas de argumentos que se estiran hasta la extenuación. Algo así pasó cuando de nuevo le propusieron formar pareja con *la* Hayworth, en un afán, cómo no, de

revitalizar la carrera de ella, casi cerrada por derribo. De este intento de hacer luz de gas con los dos actores surgió un film algo más que discreto, incluido también en esa órbita de género que aquí nos interesa: **La dama de Trinidad** (Affair in Trinidad, 1952). Una intriga algo delirante en su poca justificación, donde se aprecia un catálogo de gestos gratuitos que intentaban conectar al espectador con aquellas brasas de esplendor que la memoria guarda siempre ante películas como **Gilda**. En esta ocasión, Ford vuelve a abofetear a la pelirroja, y esta realiza un baile ya poco lúbrico, más propio de una dama con prótesis de caderas que de aquella pantera de negro que, en 1946, deslizaba el raso de un guante por el brazo perverso y desintegrador como una inagotable provocación, como un furtivo continente de sueños húmedos.

La carrera de Glenn ya entraba en una gruta de la que no iba a ser fácil salir, seguía siendo una de las figuras de los grandes estudios, pero le faltaba ese misterio de actor que en alguna ocasión había llegado a acariciar con la yema de los dedos. Ni siquiera una buena película de Blake Edwards, **Chantaje contra una mujer** (Experiment in Terror, 1962), en la que también participó Lee Remick, consiguió levantar un ápice ese naufragio del Titánic en el que ya se estaba convirtiendo el bueno de Glenn. Y fue tres años después cuando ya realizó su última aportación al *film noir*, en una película en la que volvió a coincidir con su animal escogido, *la* Hayworth: **La trampa del dinero** (The Money Trap, 1965). Una típica historia de mitos en decadencia (en el mismo clima que la genial **El crepúsculo de los dioses,** Sunset Boulevard, 1950, de Billy Wilder).

Entre medias de las comentadas hizo otras muchas películas, demasiadas quizá, pero más allá de la comedia y el *western,* sus dos registros más abundantes, su estela en la aventura del cine negro (su particular elegancia urgente) lo convierte en algo así como un actor de referencia, un actor en el que hay que hurgar casi hasta la extenuación para romper el hermetismo de la frivolidad que sobresale en toda su filmografía. Pero una vez dentro, en el mejor fondo del bueno de Glenn, se impone decir: ¡Qué gran intérprete sin suerte esconde! Un tipo para el que actuar (como en **Gilda**, como en **Los sobornados**) no es un acto de derramada abundancia, sino un ejercicio de depurada economía, aprovechando, como los buenos actores, el silencio para sus autenticidades. De ahí que una mirada de Glenn Ford, con la mueca impávida de su media sonrisa maquiavélica, sea en una sala de cine como el límite máximo del poder humano y estético. Y es que a pesar de su corte de estraperlista, de jefe de planta de un gran almacén, de pianista en un burdel, inundó a algunos de sus personajes de un fugaz y furtivo genio disolvente que nunca más volvería a repetir. El despechado Johnny Farrell (**Gilda**), el sargento Dave Bannion (**Los sobornados**), el ex combatiente Jeff Warren (**Deseos humanos**) forman parte de esa constelación de perdedores entrañables y rabiosamente humanos que nos hizo creer el bueno de Glenn, aquel tipo de rostro blindado a las emociones y cuya manera de coger el revólver por las cachas era tan falsa como entrañable.



Los sobornados

> **“Un tipo para el que actuar no es un acto de derramada abundancia, sino un ejercicio de depurada economía, aprovechando, como los buenos actores, el silencio para sus autenticidades”**

Visto ahora, con la distancia de tanto tiempo y, sobre todo, silencio, su trabajo en las tres películas citadas más arriba sigue manteniendo una vigencia abrumadora. No es posible decir que estos films hayan envejecido mal, pues sería algo así como profanar una verdad. De algún modo que se nos hace difícil explicar, es Glenn Ford el que ha conseguido la difícil condición de que una película sea inmortal, es decir, que 40, 50, 60 años después nos siga emocionando no sólo por los prodigios de su composición técnica (como sucede en las de Fritz Lang), sino por la humanidad que nos ofrecen esos seres desnortados, derrotados, turbados y perturbados que siempre tienen entre manos la costura supurante de un amor, la obsesión de una venganza, un tacón de aguja como un bisturí de perdición.

Algo de todo eso es lo que nos regala el paso de este actor por las vías del cine negro, una aportación, un legado impagable no sólo por su calidad, sino por esa extraña autenticidad de la que hizo gala a lo largo de su vida, sin más pretensión que el cine, con sus aciertos, con su gloria, su mentira, su olvido y sus errores.

OTOÑO 1999
NÚMERO DIECISÉIS

PRECIO
1300 PESETAS

NICKEL ODEON

Revista trimestral de cine

00016
8 424094 207015

Bogart, antes de ser Bogart

OTI RODRÍGUEZ MARCHANTE

Un terrón de sarcasmo en la mirada, una mano de melancolía en el modo de sujetar el arma, un nudo en la garganta de la gabardina y el aire majestuoso de quien está posando para la eternidad: he aquí la imagen que deja Humphrey Bogart en un póster para los siglos venideros. Porque Bogart es uno de los seis o siete pósters que no se han caído de la pared de nuestra cultura, junto al de Jesucristo, al de Marilyn, el Che, Marlon Brando, la lengua de Mike Jagger y poco más. Claro que quien aparece en ese póster no es exactamente Humphrey Bogart: es Humphrey Bogart y Philip Marlowe y Sam Spade y una muestra del tejido que recubre los sueños del hombre...

La imagen que deja es, pues, la de un personaje complejo, un hombre mayor, ajetreado por el oficio y por el crujir de los días, un tipo que ha visto demasiado, que conoce el reverso de la trama y que apunta con displicencia (o amargura) al resto del mundo. Lo cierto es que Bogart pudo muy bien haber dejado otra imagen, o ninguna, de no haberse cruzado el azar en su carrera como actor, que transcurría de forma anodina hacia una fosa común..., muy común.

***Brother Orchid**, de Lloyd Bacon*

El primer golpe de suerte que le permitió cambiar el rumbo le esperaba en el teatro, con una pieza de Robert Emmet Sherwood, *El bosque petrificado*, donde interpretaba con grandes dosis de veneno y amargura a un gángster llamado Duke Mantee. Al año siguiente, en 1936, Archie Mayo llevó la obra de teatro al cine y consideró que Bogart podía repetir en la pantalla su singular, melancólica y enloquecida interpretación de un gángster atrapado... Y lo hizo con gran esfuerzo físico: el gesto muy contraído, como quien lucha contra un feroz golpe de colitis; los brazos mortecinos y ligeramente adelantados, entre lo chulo y lo letal; una continua y erizada mala leche, probablemente a causa del despliegue floral del que hace gala el protagonista masculino, el remilgado y cursi Leslie Howard en el papel de héroe ante una Bette Davis en plan chica buena. Este personaje, a pesar de que lo interpretaba Leslie Howard (uno de sus mejores amigos), le hubiera hecho vomitar a Bogart si Bogart ya hubiera sido Bogart en esa película; pero no lo era aún. Como tampoco lo era en **Balas o votos**, película de ese mismo año en la que el futuro Bogart encarnaba a un trapacerillo al que sacudía de vez en cuando el gran Edward G. Robinson... Y ése fue, en realidad, uno de los trabajos habituales de Humphrey Bogart, ponerle la cara a Edward G. Robinson o a James Cagney para que se divirtieran con ella.

siones liberales en películas como **Ángeles con caras sucias**, **Kid Gallahad**, **Los violentos años veinte**, **Pasión ciega**, **Invisible Stripes** o **Callejón sin salida**, en las que perfiló una imagen de tipo sin entrañas y filibustero que no le iba a servir para convertirse en el inminente Bogart, pero que sí, en cambio, le dejaría ya para siempre ese toque canalla, ese olor a humo de tabaco y a garito echado a perder que tan bien le iba a venir como aderezo a su definitiva imagen...

> **"Antes de tropezarse con su segundo golpe de suerte *(El último refugio)*, Bogart tuvo que especializarse en el papel de gángster de segunda, o amigo de gángster de segunda"**

Antes de tropezarse con su segundo golpe de suerte (**El último refugio**), Bogart tuvo que especializarse en el papel de gángster de segunda, o amigo de gángster de segunda, villano de mediopelo, abogado perillán, amañador de apuestas, chivato sin escrúpulos, carne de presidio y otro tipo de profe-

Y visto este fugaz repaso a nuestro preBogart, nos centramos en el segundo de sus golpes de suerte, el titulado **El último refugio**, de Raul Walsh. Esto ocurría

***El bosque petrificado**, de Archie Mayo*

> **"Todos los títulos mencionados, todos los personajes clave que interpretó Bogart le llegaron a él después de que los rechazaran algunos de los santones del cine policial y de gángster"**

en 1941, cuando él ya había sobrepasado la cuarentena y se disponía a diluirse definitivamente entre la humareda de tanto cine policiaco; o sea, dispuesto a agotar su último cartucho, tal y como el personaje que encarna en la película de Walsh, un gángster en su crepúsculo, una especie en extinción, alguien que da sus últimos coletazos en una sociedad que ya no lo admite y que se lo va a arrancar de su pellejo como a una espinilla; su interpretación de Roy Earle fue, sencillamente, única y sólo por ella se hubiera merecido los laureles de un póster..., pero, no... Bogart necesitó varios golpes más de fortuna para convertirse en Bogart.

El primero de esos golpes fue inmediato: ese mismo año, 1941, protagonizó **El halcón maltés**, película inaugural de John Huston (con el que intimó en 1938 en **The Amazing Dr. Clitterhouse**, de la que era el guionista y a la que ambos llamaban jocosamente Dr. Clítoris), película también inaugural del cine negro y película completamente inaugural del Bogart del póster. Roy Earle fue el último gángster y Sam Spade, el personaje que interpreta Bogart en **El halcón maltés**, fue el primer detective privado... Alguien completamente nuevo en la pantalla, que podía ser duro y astuto al tiempo que soñador y romántico..., alguien suspicaz y con un código moral indescifrable, capaz de mandar a hacer puñetas a la Madre Teresa de Calcuta o de caer prendado de cualquier andrajoso con corazón.

Es decir, que fueron un racimo de casualidades las que convirtieron a Humphrey Bogart en el centro de la encrucijada del género negro; casualidades, porque todos los títulos mencionados, todos los personajes clave que interpretó Bogart le llegaron a él después de que los rechazaran algunos de los santones del cine policial y de gángster, y el azar o el rebote permitió que finalmente fuera él quien los interpretara.

Después de **El halcón maltés** Bogart fue ya casi al cien por cien Bogart, aunque en realidad aún le llegarían un par de golpes más de la fortuna, especialmente **Casablanca**, o especialmente más John Huston y Nicholas Ray, o muy especialmente Lauren Bacall (**Tener y no tener**, **El sueño eterno**...), pero eso ya es otra historia.

***Marked Woman**, de Lloyd Bacon*

porque estás
a nuestro lado

podemos mejorar
nuestros centros culturales

cajAstur

pensando en nuestra gente

El color del LAMPA

LOURDES DE ORDUÑA

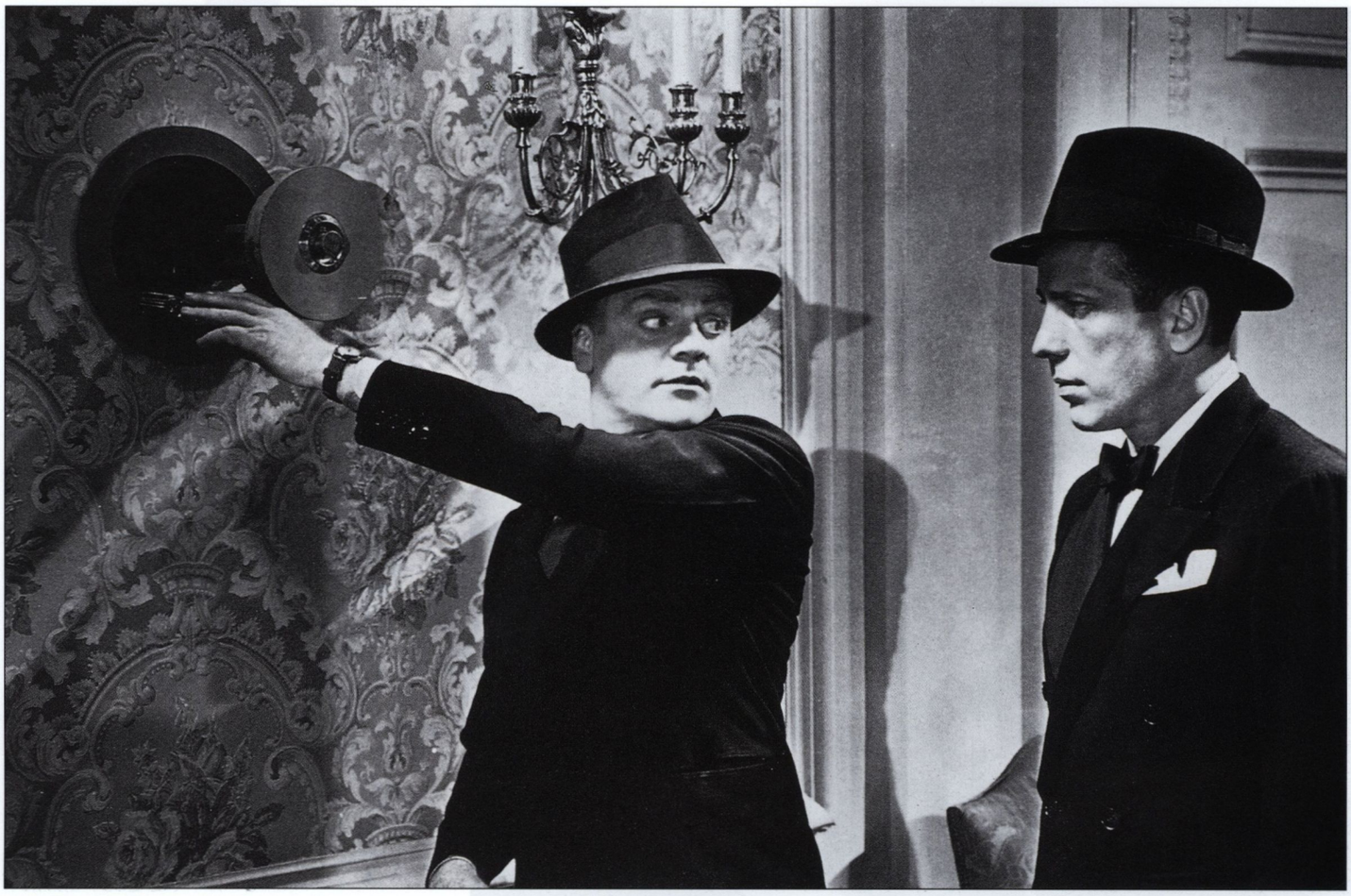
Es agobiante, ¡qué calor!... enciendo la luz, miro la hora, las cuatro de la madrugada, me levanto, no puedo dormir, además la pesadilla que tengo es absurda... voy a la cocina a beber agua y a refrescarme la cara, mientras abro el grifo del fregadero, miro el termómetro colgado de la pared, marca 34ºC ¡esto es el desierto! me refresco y abro la ventana, no corre ni brizna de aire, decido volver a la cama, pero al cruzar de nuevo el cuarto de estar me siento delante de la mesa escritorio, abro el cajón y saco papel y pluma, no sé qué voy a escribir... me pasa por la mente la pesadilla de hace un rato, me sonrío, es realmente absurda, veía en ella el paraíso, pero con una sensación de mucho calor, un calor asfixiante y Eva, representada en una actriz tipo Rita-Gilda, se secaba el sudor con unas hojas; no muy lejos de donde se encontraba ella, estaba sentado Adán, sin hacer nada, con el rostro de Glenn Ford, solo, mirando al vacío con cara complaciente no parecía que sudase, entonces, de pronto, una serpiente seductora y sonriente se acerca sibilina hasta donde estaba Eva-Hayworth, le señala un árbol, ella lo mira y yo también... aquel árbol estaba lleno de latas de refresco frías colgando de todas las ramas, la serpiente se sube reptando por el tronco y baja una lata de zumo de manzana ¡helada! y se la acerca a Eva... ésta feliz, la prueba y se la lleva a Adán, que impasible la mira y bebe... y ahí justo ahí, me quedé en el sueño... pero me imagino cómo sigue esa agobiante historia, que no sé si es el comienzo de una película de terror, de suspense, o un anuncio de TV, en cualquier caso ahora pienso que quizás fuese algo parecido al primer apunte de *film noir* del mundo y que a partir de ahí, se desarrollaron muchas cosas,

Al Capone, *de Richard Wilson*

buenas y malas, hasta que en los años más o menos veintitantos de este siglo tuviésemos ya suficientes datos en el mundo, como para que el Séptimo Arte, casi recién estrenado, empezase a ser el espejo de todo lo referente al pensamiento, instintos y sentimientos de los descendientes de Adán y Eva... Sigue haciendo calor, por tanto no pensaré más de lo necesario, pero la noche me induce a meditar sobre la idea del suceso negro, el calor es tan asfixiante que me creo las estadísticas que dicen que en estas temperaturas aumentan los datos de criminalidad y de locura, incluso de suicidios... Y en esto, mi perro, que se ha despertado, viene hacia mí, se me queda mirando y como alma que ha visto al diablo se va como una flecha a su cesto y se acurruca hasta convertirse en una bola... sigo sobre mi papel pero la mente está en blanco,

Pero la noche me induce a meditar sobre la idea del suceso negro, el calor es tan asfixiante que me creo las estadísticas que dicen que en estas temperaturas aumentan los datos de criminalidad y de locura, incluso de suicidios...

enciendo un cigarro, me miro en el espejo que hay en la pared delante de mí y comprendo a mi perro, estoy de terror escurriendo sudor por mi frente... me dejo caer en el sofá más cercano y me abandono a turbias imágenes leídas en la crónica negra, pienso en historias conocidas de los años treinta y cuarenta escritas por novelistas y periodistas americanos como Raymond Chandler, Horace McCoy, Frederic Nebel, James M. Cain, Robert Davis y otros un poco más antiguos como Dashiell Hammet y Raoul Whitfield, pero sobre todo Chandler, verdadero creador de atmósferas turbias e inquietantes con estructuras laberínticas, diálogos acerados y certeros, con una visión del mundo escéptica y crítica que define el tono moral del



***Ángeles con caras sucias**, de Michael Curtiz*

relato en el que sus héroes o los personajes capaces de desenmarañar el conflicto de crímenes, ambiciones, poder, extorsiones, etc... son simples periodistas, detectives y abogados, no en vano en estos creadores de novela negra tuvieron sus cimientos las series negras (*film noir*) de los años cuarenta, dando el primer paso importante con **El halcón maltés**, basado en la literatura de Hammet y dirigida por John Huston en 1941. ¡Bien! ya empiezo a recordar en serio... ¡Hay tantos títulos de películas negras! Unas basadas en novelas, y otras realizadas con guiones específicos para este tipo de cine, escritos por periodistas, guionistas, o novelistas, pero ¿por qué este furor en Hollywood por crear películas de este tipo? Según parece, el pueblo americano empezó a tener un cambio moral importante ya en los alegres años veinte, cuando las clases privilegiadas se divertían sin medida, cuando el alcohol, las drogas y el sexo tenían un papel estelar en sus vidas, y como consecuencia la violencia y la extorsión daban paso al crimen... en este mundo.

Sin embargo, América crece industrial y económicamente convirtiéndose en la primera potencia mundial, y además la mujer en estos años se incorpora al trabajo, los americanos introducen mejoras en sus hogares, la radio, los electrodomésticos, los coches, hay libertad de mercado... pero la visión americana de progreso no deja ver claramente el deterioro moral de los dirigentes, aparece la figura del gángster, que vive al margen de la ley pero que crea un mundo de dominio a través de negocios sucios en el que la prostitución, las drogas y sobre todo el alcohol les hace prosperar. Figuras como Al Capone y otros secuaces se hacen los amos de la situación del país y la corrupción llega a esferas de la Administración y del partido republicano al que se le termina apodando "el partido de los negocios" dudosos. El gangsterismo es un fenómeno que se extiende tiñendo de su horrible color toda la nación, y aprovechando la figura emblemática del gángster y al lado de los relatos de Scott Fitzgerald, Hollywood ve un filón y comienza a rodar títulos como **La ley del hampa** (1927) o **Los muelles de Nueva York** (1928), pero pronto llega el crack del 29, todo

Llega el crack del 29, todo se derrumba, hay una crisis económica y social de la que el país tardará en levantar cabeza, el clima moral termina de tocar fondo

El halcón maltés, *de John Huston*

se derrumba, hay una crisis económica y social de la que el país tardará en levantar cabeza, el clima moral termina de tocar fondo y el color del hampa ya totalmente extendido ha logrado teñir todos los rincones de una sociedad abrumada por el caos. Estos años se alargan casi hasta los cincuenta... sin embargo, Hollywood vive años dorados y los mejores guionistas, escritores, actores y directores trabajan sin parar y junto a comedias y melodramas se hacen *westerns* o películas de denuncias sociales o de tema criminal de tipo psicológico, etc. Pero a partir de los años 41 al 58 se hacen muchas películas de la serie denominada como *film noir*, serie que refleja, elevado al arte, todo el horror vivido por la sociedad americana influida por su propio momento y por las secuelas del mundo devastado después de la Segunda Guerra Mundial. Directores europeos que trabajan en Hollywood dan su versión particular, ayudados de los guionistas expertos en el cine anterior de terror y del hampa, en concreto del cine de gángster y para ello van acuñando un lenguaje y una visión en la pantalla que distinguirá este cine de cualquier otro que trate temas similares, distinguiendo claramente a este cine de los otros géneros. Veámos... El cine de gángsters se distingue del cine negro en un dato fundamental, mientras en el cine de *gangs* el bien y el mal están separados por una línea clara y concreta y la referencia para el espectador de quién es el criminal o criminales y quién es la Ley o la policía está meridianamente clara, en el cine negro la confusión y la neblina que envuelve esta idea del bien y el mal está difusa, inconcretada, el mal lo contamina todo y el bien se vislumbra vagamente. En los dos géneros hay hampa, pero mientras en las películas de *gangs* son los propios gángsters o policías corruptos los que asoman su careta sin remilgos, en el cine negro, el hampa puede ser cualquier individuo, contaminado por la ambición de poder, con un retrato psicológico más complicado que deje patente una visión más onírica-pesadillas.

En el cine negro es más complicado el retrato psicológico de las víctimas o de los criminales

***Stand in**, de Tay Garnett*

***Agente especial**, de J. H. Lewis*

Resultado, en el cine negro es más complicado el retrato psicológico de las víctimas o de los criminales. En el cine de *gang* siempre está la policía acosando al hampa, y en el cine negro son periodistas, detectives o abogados los que persiguen desenmascarar al criminal; en el cine de *gang* el perfil psicológico del hampa es la pura y simple ambición que tiene el gángster, que como fin tiene el crimen; los gángsters son gentes sin demasiadas complicaciones de tipo moral, son casi asesinos a sueldo. En el cine negro el criminal utiliza otros métodos más complicados y sutiles para conseguir su ambición; en este cine, Sigmund Freud dejó su impronta sin ninguna duda... En el cine de *gang* el lenguaje típico, cortante y claro, se refuerza con el ruido de las metralletas y las bombas; en el cine

***Los violentos años 20**, de Raoul Walsh*

***El enemigo público**, de William Wellman*

negro también existe un diálogo conciso y cortante, preciso, pero es más inteligente y depravado y los tiroteos no son masivos como en el de gángsters.

En el cine de *gangs* el hampa se reúne a diseñar los crímenes dentro de garitos y en lugares propiedad del hampa. En el cine negro cualquier lugar es válido. En el cine *gang* se suele matar en las calles, con mucho ruido; en el cine negro hay más crímenes en habitaciones de hoteles, casas y recintos cerrados. En el cine *gang* hay planos y contraplanos que en el cine negro se resuelven con planos y situaciones fuera de campo; en el cine de *gang* la atmósfera es turbia pero la luz no tiene la influencia tremenda del expresionismo alemán tan característica del cine negro... La mujer del *gang* es perversa, ambiciosa, inteligente y depravada pero el *gang* típico la utiliza y es un objeto más de su deseo infantil y posesivo; en el cine negro la mujer es más independiente, no forma necesariamente parte del séquito del hampa, es inteligente, ambiciosa, cruel, a veces desvalida, sensual, perversa, y ella, en algunos casos, es la misma hampa. Las dos ante el amor son vulnerables. El hombre en los dos casos admira sus dones femeninos pero en el cine negro la misoginia es mucho más patente.

Esta noche no baja la temperatura y estoy harta ya de pensar sobre el cine negro... todo está en silencio, el perro ni se mueve... Mientras, la ciudad duerme... ¡Mientras Nueva York duerme! Creo que voy a ver la película; me gusta Fritz Lang, el tema me interesa... la lucha del poder en la redacción de un periódico... creo que es del año 56 y tiene como hilo conductor la búsqueda del asesino del lápiz de labios, con un particular análisis psicológico sobre un loco obsesionado desde la infancia por su madre... Es patética la frase escrita en la pared de la casa de su primera víctima "Preguntad a mamá", encuadres estupendos, con interiores de perfecto concepto, dos retratos de mujer contrapuestos... el amor y la ambición bajo el mismo techo... sí, sin duda me gusta, es de mis preferidas... La película termina, ha merecido la pena...

Ya son las siete de la mañana y no he comenzado a escribir, sólo estoy sumergida en pensamientos e imágenes que siguen vigentes en la sociedad, en el mundo... es un agobio, mañana... en fin dentro de un rato escribiré algo, cuando el color del hampa haya desaparecido de mi pensamiento y vea con mayor claridad, creo que lo haré... pero antes creo que viajaré un rato por Internet, a la búsqueda del Paraíso y como me encuentre con Eva se va a enterar... pues vaya película negra que nos preparó, todavía sin resolver... me voy a la ducha e intentaré tener luego algún sueño relajante pero que espero no sea eterno. Por el momento, aunque si en él me encontrase con Bogey...

La invención de la mujer fatal

Estrategias y Disfraces

AMPARO SERRANO DE HARO

Cuando nos acercamos al tema de la mujer fatal, la primera tentación, porque es un tema en que por norma los pensamientos han de considerarse peligrosos o al menos armados, es la referencia a sus orígenes literarios: Eva, Pandora, Carmen... pero si desistimos de este planteamiento tradicional y buscamos, por ejemplo, su paralelismo en el mundo animal nos encontraremos con distintas especies depredadoras.

La primera, la más evidente, es la de la mantis religiosa, asociación que corre a cargo de los surrealistas y que se extendió extraordinariamente como casi todas las ideas que tenían. Se sabe que la estilizada mantis religiosa devora a su compañero masculino después del acoplamiento en lo que los científicos consideran un caso extremo del ofrecimiento nupcial.

El segundo ejemplar es obviamente el de la araña que teje su red, trampa donde van a quedar atrapadas las moscas incautas. El hecho de que la diosa Ariadna o Aracne entregase su hilo a Teseo para que pudiese salir vivo del laberinto después de matar al Minotauro y que por toda recompensa fuese abandonada por éste en la isla de Naxos, es algo que raramente se tiene en cuenta a su favor cuando se trata de enjuiciarla.

Pero, finalmente, el caso más interesante es un insecto al que los científicos llaman literalmente *femme fatale*, éste es un insecto nocturno, una especie de falsa luciérnaga que adopta el código morse luminoso de otra especie para devorar a los machos que se aventuren a cortejarla equivocadamente.

En realidad, estas tres especies más que representar a la mujer fatal lo que representan son las estrategias de seducción y destrucción que las caracterizan, ya que es sobre todo el aspecto felino, el que suelen adoptar las actrices que personifican a este tipo de mujer: desde la sensualidad de gata perezosa de Joan Bennett a la mirada de pantera de Ava Gardner.

Es verdad que las primeras damas de la fatalidad, Marlene Dietrich o Gre-

Marlene Dietrich

Jane Russell en ***Una aventurera en Macao***

ta Garbo, suelen adoptar la estilización de mariposa o libélula de un broche Art Nouveau engarzado en brillantes, siluetas afiladas y mortales como un puñal; y que algunas veteranas de la traición como Bette Davis o Barbara Stanwyck tienen una habilidad camaleónica para reproducir desde la pose astuta de raposa a la actuación rápida e inclemente de una mortífera serpiente o que Rita Hayworth siempre tendrá el encanto algo salvaje de una potra desbocada y Lana Turner la dorada sensualidad de un pavo recién salido del horno. (Claro que habría que añadir a éstas las mujeres fatales que parecen muñecas atadas a un paquete de dinamita como Louise Brooks, Gloria Grahame o Marilyn Monroe).

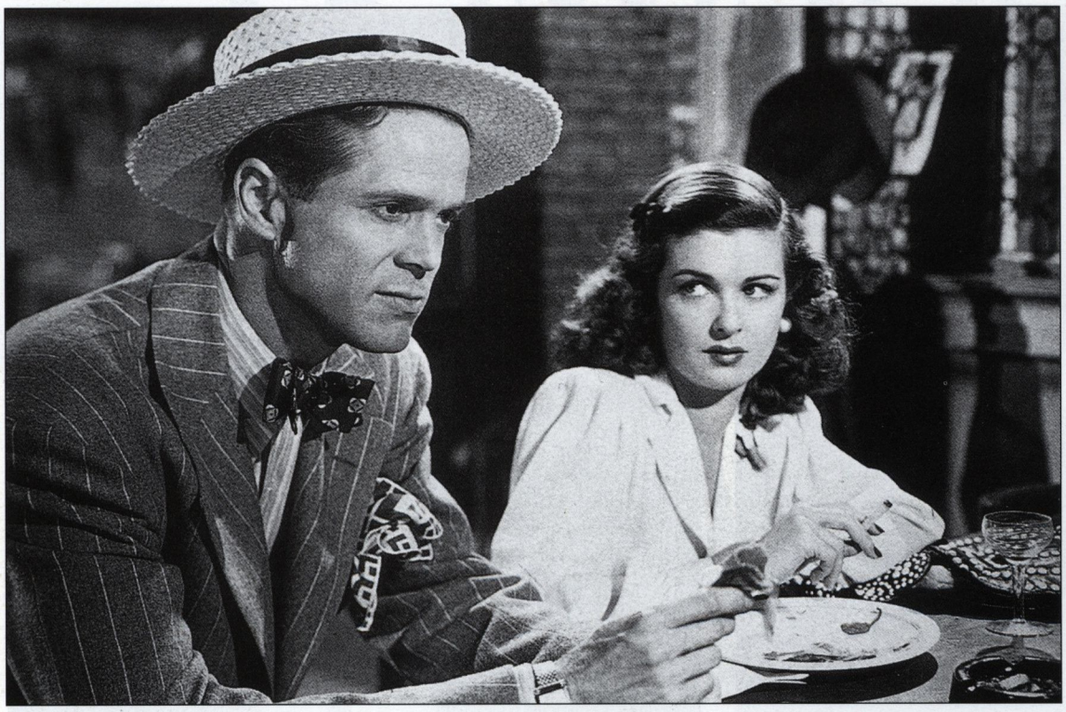
Sea cual sea el particular modismo zoológico con el que las actrices adornen el personaje, la trama, o trampa, pergeñada en torno a la mujer fatal es un drama en tres actos ya diseñado por la propia naturaleza.

Algunas historias funcionan mostrando cómo la mujer fatal es una mantis religiosa que devora al macho lentamente

Algunas historias funcionan mostrando cómo la mujer fatal es una mantis religiosa que devora al macho lentamente, destruyendo cualquier referente externo a ella misma que él pueda tener —la profesión, las amistades, la familia—. La hembra está impulsada por una especie de posesividad desatada o por una sed de venganza que la llevan a aniquilarle en un último esfuerzo por conseguirle: **El crepúsculo de los dioses** (1950), **Pasión bajo la niebla** (1952), **Que el cielo la juzgue** (1945).

En otros episodios la mujer es una araña para quien el hombre es sólo una pieza más en una red de engaños, un engranaje mortal del que él no se puede librar por muy lejos que vaya: **Forajidos** (1946), **Retorno al pasado** (1947), **El abrazo de la muerte** (1949).

Pero la verdadera mujer fatal es aquella que suscita la ambigüedad sobre su auténtica naturaleza. Hay muchas películas que admiten perfectamente una lectura basada exclusivamente en ese interrogante que puede llegar a ser tan moral o metafísico como se quiera, un interrogante sobre la capacidad de amar y la integridad del



Perversidad

personaje femenino. Esa podría ser la verdadera cuestión del relato aunque se presente oculto en otras circunstancias y tramas que parecen el tema central.

Así, toda Gilda está en la famosa pregunta con que aparece Rita Hayworth en la pantalla, "¿Gilda estás decente?" ¿Eres decente?". El tema de la naturaleza de la mujer fatal es el argumento esencial de muchas películas, como en **El sueño eterno** (1946), **Cara de ángel** (1953), **Casablanca** (1942), **El expreso de Shanghai** (1932), **Callejón sin salida** (1947), **Ángel o Diablo** (1945)...

En todas ellas hay una dialéctica entre el aspecto externo de la protagonista y su realidad, el misterioso contenido de su personalidad de la que sólo se pueden hacer conjeturas. Ella parece un ángel, un sueño, pero ¿cuál es su verdad? Ya lo dice Sam Spade al final de **El halcón maltés** —una película que también puede englobarse en esta categoría— de lo que se trata es de saber "de la materia de la que están hechos los sueños".

La escasez de referentes, de contexto, desde dónde poder juzgarla, nos da la característica esencial de la mujer fatal: su soledad. Viene de alguna manera corroborada por el uso simbólico del negro en el modo de vestir, todas las auténticas mujeres fatales visten algo de viudas, como todas las mujeres enamoradas visten algo de novias.

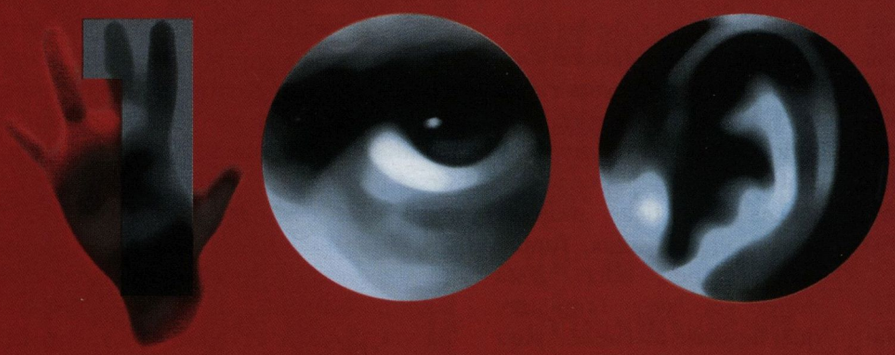
Son mujeres que ya han estado con un hombre y, le recuerden o le olviden, llegan envueltas en su pasado como en un traje caro, peligroso y seductor, una segunda piel. Llevan el luto de lo que fueron a la vista y ahora nadie sabe con certeza en qué se han convertido.

"Conozco tu especie", le dice Philipe Marlowe a Inés en **El sueño eterno** cuando ella, en la mejor tradición —vestida de negro, con dólares y en un coche— emprenderá una fuga nocturna.

Todas las auténticas mujeres fatales visten algo de viudas, como todas las mujeres enamoradas visten algo de novias

Forajidos

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES



cien años creando futuro

1899
1999

En el centenario de su fundación SGAE ha recibido
el certificado internacional de calidad ISO 9002 de AENOR

La mujer fatal es aquella que puede prescindir de su pareja, que puede sacrificarle por dinero, por orgullo o perversidad.

No tiene familia, ya que como los propios hombres de esas películas, siempre huyendo hacia alguna parte, su familia y su inocencia quedaron en algún rincón, preferiblemente oscuro, de su mente.

Pero no sólo no tiene familia sino que la peripecia de la película es a menudo el relato del intento de ella por liberarse, en especial del marido: **El cartero siempre llama dos veces** (1946), **Deseos humanos** (1954) o **Perdición** (1944).

En cuanto una mujer tiene descendencia la posibilidad de que entre en la categoría de mujer fatal es escasa, a pesar de las apariencias, como Marlene Dietrich que en **La Venus rubia** (1932) combina el contradictorio cocktail de *glamour* y maternidad.

En *La venus rubia* (1932) Marlene Dietrich combina el contradictorio cocktail de *glamour* y maternidad

Las auténticas mujeres fatales viajan solas, fuman solas, beben solas. Esta mujer sin lazos familiares que llevarse al cuello, para quien el hombre que tiene al lado es sólo un alero donde resguardarse momentáneamente, a las que se dudaría en ofrecer matrimonio con vistas al futuro, peana incluida, sólo puede darse en el paisaje de las ciudades.

Sólo en el medio urbano encaja su figura con cigarrillo y gabardina. Una combinación de fuego y agua que marca el carácter ambiguo de su conformación y de su sexualidad tan pronta para encenderse como a desaparecer en la lluvia. La imperturbabilidad de las mujeres fatales está implícita en sus gabardinas, una ley de lluvia y llanto... Pueden llorar sin mojarse, aunque raramente lo consigan. Entra y sale de bares, juega en los casinos y vive en hoteles: la única lumbre del hogar que existe para la mujer fatal es la que arde en el extremo de su cigarrillo. A veces pueden llegar a compartir cigarrillo o a encendérselo al hombre, como quien enciende una pasión. No hay que olvidar que en las películas de la época el lenguaje de los cigarrillos es todo un manual de cama y cortejo. En realidad es una imagen de mujer construida a base de unos pocos trazos, de unos pocos detalles comunes, de modo

Gilda

Gloria Grahame

Perdición

tan leve que parece la personificación de algo intangible como el destino, el azar o la muerte.

Ese ambiente en que todos los gatos son pardos y en el que sin embargo solo hay dos opciones morales, el blanco y el negro, es el núcleo del simbolismo estético en el que se mueve el género negro. En él es posible asociar la incógnita de la mujer a un mundo en que las relaciones entre los sexos se vuelven cada vez más complejas, se hace visible la sexualidad femenina, y que sin embargo sigue funcionando con los códigos del pasado.

Aunque quizás sea extender excesivamente la intención metafórica de sus creadores es posible relacionar la duda que acompaña a los pasos de la mujer fatal con la compleja situación de gran parte de las elites de Hollywood, guionistas y directores progresistas, atrapados entre sus ideas y sus temores respecto a la caza del comunismo que se desata en Estados Unidos.

La única lumbre del hogar que existe para la mujer fatal es la que arde en el extremo de su cigarrillo

Ellos están también atrapados en el intersticio entre apariencia y realidad. ¿Qué es lo genuinamente decente? ¿Reconocer las filiaciones comunistas? ¿Huir? ¿Delatar? ¿Disimular haciendo como si no hubiese pasado nada? En ese sentido la mujer del film negro de los años 40 y 50 ocuparía un lugar simbólico desde donde debatir cuestiones morales y políticas de la sociedad, del mismo modo que las mujeres adúlteras de las novelas de la segunda mitad del siglo XIX, *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *La Regenta*, *El primo Basileo*, plantean no sólo un reto a la organización patriarcal de la sociedad de entonces, sino que también plantean el concepto de la "sagrada" propiedad.

Finalmente, la mujer fatal es más que nada la personificación de la incógnita bajo todos los disfraces: la extranjera o la escondida, travestida de hombre, con velos o pieles, con sombreros, gafas oscuras y guantes, todas esas prendas que sirven para dar trascendencia a la desnudez. Pero al mirarla de frente no encontramos más que un reflejo, es ni más ni menos el fantasma que cada uno llevamos dentro.

El cartero siempre llama dos veces, *de Tay Garnett*

El "cine negro" del COMISARIO Maigret

JOSÉ MARÍA GARCÍA ESCUDERO

Cuando se habla de "cine negro", sabemos que nos estamos refiriendo a un género del cine americano, anticipado por algunas películas de los años veinte, como las dos de Stenberg, **La ley del hampa** y **Los muelles de Nueva York** o por la inolvidable **Scarface**, de Howard Hawks, en 1932; centrado en la copiosa producción de los años cuarenta, desde **El halcón maltés**, de Huston, hasta **La jungla de asfalto**, del mismo, y con una prolongación genial en **Sed de mal**, de Orson Welles, que es ya de 1958. Caracteriza al género la violencia azotando un submundo corrompido, cínico y sensual, de cuyo duro semblante parece borrada cualquier apelación a unos valores espirituales, como versión fiel que es de la novela policíaca "negra" de la misma época. Magnificado por la herencia del viejo expresionismo alemán, el género llena un capítulo de alto valor cinematográfico y social, por fundados que estén los reparos expuestos. Es justo que se le estudie preferentemente; y sin embargo...

***Hampa dorada**, de Mervyn LeRoy*

EL REALISMO POÉTICO FRANCÉS

Por de pronto, hace reflexionar que la expresión "cine negro" provenga de los franceses.

En segundo lugar, que entre sus grandes realizadores "americanos" figuren destacadamente los europeos trasplantados; y ya he mencionado el expresionismo alemán.

En tercer lugar, que todo un capítulo del cine francés merezca ser encabezado con la misma denominación de "cine negro", aunque con las peculiaridades que voy a recordar.

Me refiero al más conocido como "realismo poético", que a lo largo de los años treinta produjo algunas de las películas más importantes en la historia del cine, y no tengo que citar más que a una, entre tantas: **El muelle de las brumas**, de Marcel Carné (1938). La analogía de este cine con el americano está en el común fondo social, aunque el del francés esté más hondo y sea aún más amargo. Recordemos infinidad de imágenes: el suburbio, las calles tristes a medias iluminadas, los amaneceres en la niebla, un sordo fermento de revuelta, el cafetín del puerto, la sirena que aúlla en la oscuridad, los grises panoramas industriales, las sórdidas casas de citas... Un mundo miserable y sin sonrisa, y la muda queja que se desprende de él.

La diferencia es la que hay entre *Scarface*, disparando su ametralladora entre risotadas, exuberante de vitalidad, y los *perdedores* del cine francés, víctimas de un destino ciego que acabará aplastándolos implacablemente: lo cual da a las películas del género un tinte irreal, una resonancia sordamente onírica, que justifica el calificativo de *poético* que se ha aplicado a ese realismo, tan diferente del aguafuerte brutal del "cine negro" americano. Aunque no excluya críticas como la que el ruso Yutkevich hacía en su *Carta a Marcel Carné*, donde se preguntaba por la razón de la atmósfera de fatalidad que envolvía a ese cine "tan triste, tan desesperado, tan muerto". Podría representarlo la respuesta que en **El salario del miedo**, de Clouzot, recibe el moribundo cuando recuerda la valla alta ante la que tantas veces pasó de niño y pregunta por lo que había detrás. La respuesta es brutal: ¡nada!

MAIGRET EN EL CINE

Es a partir del realismo francés como voy a permitirme presentar un capítulo posterior, dotado de características propias, como es el formado por las películas centradas en la figura del comisario de policía Maigret, la gran creación literaria del novelista Simenon, bien conocido de todos los devotos del género policiaco, aunque lo más valioso de sus novelas no sea la intriga (averiguar quién es el culpable), sino el admirable retablo social de la Francia de mitad del siglo XX, precisamente tomada al nivel que hace de esas novelas (y, consiguientemente, de las películas inspiradas en ellas) auténtico género "negro".

"Desde los primeros Maigret, el cine desempeñó el papel de hada buena para mí", confiesa Simenon en sus *Memorias íntimas*. Y es

Simenon, que vivió durante muchos años en los Estados Unidos y estuvo a punto de nacionalizarse ciudadano americano, dedicó varias novelas a aquella sociedad, pero ignorando completamente los aspectos que por entonces subrayaba fuertemente el cine "negro"

El muelle de las brumas

en éstas, y en las que tuvo la humorada de titular *Memorias de Maigret*, haciendo que el comisario se presente como autor, donde menciona a sus principales intérpretes cinematográficos y los juzga. Positivamente, a Pierre Renoir, hermano de Jean, el genial realizador; negativamente, al obeso y bonachón Tarride, lo mismo que a Harry Baur, porque le hizo aparecer con veinte años de más (es Maigret quien firma), y a Préjean, porque, al contrario, le rejuveneció veinte años. Aparece mencionado Charles Laughton: "una enorme masa sonriente que evoluciona con la ligereza de una bailarina", recuerda Simenon, el cual añade el nombre del "Maigret inglés", el "extravagante" Rupert Davies, con sus cincuenta y dos películas sobre el personaje, de las que, según Simenon, no quedan ni los negativos.

Ni en las *Memorias* de Simenón ni en las de Maigret aparece Jean Gabin como intérprete del comisario, pero la editorial Caralt, en su edición española de la serie de Maigret, tuvo el acierto de incluir en sus portadas un recuadro y en él la imagen del actor, con sombrero flexible, pipa, bufanda y su mirada inconfundible: el *mauvais garçon* del realismo poético de los años treinta, convertido en el arquetipo del fiel servidor de la ley. Aunque, como veremos, lo sea con importantes salvedades.

Cine "negro" también

Simenon, que vivió durante muchos años en los Estados Unidos y estuvo a punto de nacionalizarse ciudadano americano, dedicó varias novelas (y algunas de la serie Maigret) a aquella sociedad, pero ignorando completamente los aspectos que por entonces subrayaba fuertemente el cine "negro" para consagrarse a destacar entusiásticamente las excelencias del pueblo americano y de su estilo de vida. Su poder crítico lo aplicó fundamentalmente a la sociedad francesa, a menudo a censurar la que llamaba "la vida comprimida", gris, asfixiante, de la provincia, y otras veces el ambiente cosmopolita de la Costa Azul, aunque siempre visto "desde abajo". Ésta es, por supuesto, su actitud ante París ¡El París de Maigret!: un París "canalla", de cabarets, *meublès*, chulos, prostitutas, traficantes, timadores, jugadores de ventaja, rufianes y gángsters retirados; un submundo dominado por el hedonismo, el erotismo y el más helado egoísmo, confundido con otro submundo de marginados, desarraigados, derrotados, pobres gentes a la deriva, cuya sola presencia es un clamor de justicia. Y de la vigencia que conserva dan testimonio algunas páginas, publicadas en 1959, sobre la situación de los inmigrantes en Francia, que, leídas en la España de hoy día, resultan de palpitante actualidad.

Sobre ese fondo social aparece el comisario Maigret, aparentemente como un reproche, con su vida y sus preferencias de funcionario prestigioso, y hombre completamente fiel a los valores tradicionales, casto, esposo ejemplar, cuyo mayor placer es salir de paseo con Madame Maigret del brazo, o una suculenta comida, o tomar alguna copa con los amigos, o sola-

zarse con un vibrante *western* o una buena película cómica, pero que inmediatamente nos obliga a rectificar cuando analizamos su modo de actuar (su "método", lo llaman) y descubrimos su insospechable acercamiento afectivo a ese mundo al que profesionalmente está enfrentado.

Si el primer Maigret que acabo de presentar aparece curiosamente como una réplica moral que el propio Simenon opuso a lo que su vida tenía de irregular e inconcebible desenfreno sexual, el segundo Maigret nos acerca a las cualidades (generosidad de espíritu de comprensión) que la biografía de Simenon pone también de manifiesto.

El "método Maigret"

A Maigret, funcionario al servicio de la Justicia, le duele el automatismo de los órganos judiciales —jueces y tribunales— cuando se limitan a encajar los casos que la realidad pone ante ellos en tal o cual artículo del Código Penal, reduciendo a los acusados a "hombres esquematizados, seres desencarnados, esbozos, caricaturas", con lo cual sucede que "la verdad, presentada bajo una luz tan cruda, sin el menor matiz, casi deja de ser verdad". ¿En qué consiste entonces el "método Maigret"?

Sencillamente, en dar la primacía a lo humano, para lo cual Maigret, al investigar un caso, no se limita a los datos (las "pistas") y ni siquiera se apoya en una sólida escala de conclusiones lógicas, sino que intenta con todas sus fuerzas ponerse en el lugar de los presuntos culpables, meterse bajo su piel, respirar su intimidad, embeberse, impregnarse de su vida. "Yo nunca tengo ideas", dice; y "yo nunca hago deducciones". En realidad, lo que hace es husmear; como un perro de caza, olfatear, escarbar, buscar... Si es que no resulta más fiel la imagen que lo presenta como una esponja colosal que se impregna de cuanto le rodea hasta que se le impone la verdad, sencillamente porque llega el momento en que la "siente".

"No te juzgo de ninguna manera —dice Maigret—. Estoy tratando de comprenderte".

En eso consiste el "método Maigret".

Pero sucede que, procediendo de esa manera, al comprender, Maigret acaba participando de la identidad de aquellos a los que persigue, de su complejidad de seres humanos ("los hombres son todos diferentes") y de las razones que pueden apreciarse en el momento en que al lado del malhechor, o dentro de él, aparece el hombre. Maigret insiste en que él no juzga (no es su misión ni su vocación), pero cuando se le pregunta si, a lo largo de una vida donde ha conocido todas las bajezas humanas, se ha encontrado alguna vez en alguien con la maldad absoluta, responde negativamente ("creo que ningún ser humano puede ser totalmente responsable"), lo cual es ya una manera de juzgar y explica la relación afectiva que tantas veces, por no decir siempre, se establece entre él y aquéllos a los que persigue, relación que generalmente se mantiene incluso después que han sido juzgados y en ocasiones hasta el momento de su ejecución,

Jean Gabin

Jean Gabin

para la que piden al comisario el apoyo de su compañía. Nada se diga cuando, en determinadas ocasiones, Maigret se decide a hacer "su" justicia, perdonando y eludiendo la acción de la justicia sobre "sus" delincuentes. Para justificar su proceder, Maigret se remite al "buen hombre" que está "allá arriba" y al que llamamos Dios.

Sería vano buscar algún parecido entre ese proceder y el automatismo del "cine negro" americano o el fatalismo del "realismo poético" francés.

Algo por el estilo de lo que acabo de escribir sobre los individuos se puede decir del medio social donde Maigret actúa, y en el que tantas veces, a pesar de haber experimentado lo que él mismo llama "el olor de las pasiones humanas, de los vicios, de los crímenes, la fermentación de toda la miseria del hombre", es capaz de percibir un aroma de bondad que no encuentra en el mundo de los satisfechos, material y espiritualmente, el mundo "acolchado" de las "buenas personas", al que él, sin embargo, pertenece, pero donde también abundan los individuos de "ojos fríos": "esos ojos que pueden mirar fijamente sin establecer ningún contacto humano". No es que Maigret borre las líneas de separación ni que dé por caducados los principios morales en nombre de los cuales actúa, pero se cuida mucho de no inflexibilizarlos y de conservar siempre su derecho a interpretarlos con flexibilidad y sentido humano.

Maigret, profesor de Historia

Va para diez años que publiqué un artículo titulado *Maigret, profesor de Historia*, en el que pretendía mostrar cómo el "método Maigret" (hacerse al ambiente y a las personas hasta conseguir que éstas dejen de ser abstracciones, convirtiéndolas en rostros, miradas, gestos, voces, actitudes y hasta en parte de nosotros mismos) debe ser un modelo para el historiador, el cual, naturalmente, no puede prescindir de los hechos ni de los documentos, pero tiene aún más necesidad del espíritu de adivinación que hacía recabar a Marcelino Menéndez Pelayo el privilegio de "interrogar a los muertos, leyendo en sus almas sus más recónditos pensamientos y haciéndolos moverse de nuevo con los mismos afectos que los impulsaron en vida", y lleva a Gregorio Marañón a asegurar que el historiador debe tener mucho de novelista, no porque invente, sino porque recrea y, como en la profecía bíblica, al conjuro de su palabra los huesos se revisten de nervios y músculos, se yerguen, se ponen en movimiento y viven de nuevo. Y en mi artículo yo me atrevía a dar fe de que, en mi modesta experiencia, no he sido capaz de escribir una línea de Historia sobre personajes que no hubiese conocido o no hubiese sido capaz de evocar hasta sentirlos en torno a mí como seres vivos. En conclusión, se trata de comprender antes de juzgar, función esta última que, por mucho que se hable del "Tribunal de la Historia", es siempre delicada y puede llevarnos fácilmente a las mayores injusticias.

Si éste fuese un artículo religioso, yo me extendería sobre la suprema comprensión de ese "buen hombre" a quien tan familiarmente llama así Maigret y otros llamamos Dios; pero como éste no es un artículo religioso, me limitaré a preguntar si el comportamiento de Maigret ante su mundo "negro" no puede servirnos de lección para nuestro comportamiento ante el mundo general que nos rodea. No se trata de diluir los principios en un baño de bobalicón relativismo, pero sí de envolverlo todo en la atmósfera del afecto que engendra la comprensión. El mundo que nos ha mostrado el "cine negro" no es una rancia estampa del pasado, sino que, bajo unas u otras formas, seguimos teniéndolo delante. ¿Será mucho pedir actitudes como la del viejo comisario de policía creado por Simenon, cuyas novelas "negras", cuyas películas "negras", pierden así su negrura y se convierten en una cálida lección de humanidad?

Sería vano buscar algún parecido entre ese proceder y el automatismo del "cine negro" americano o el fatalismo del "realismo poético" francés

*D*ejen lo que estén haciendo y corran a comprar *Latir de cine.* Les aseguro que no se arrepentirán.

JUAN TEJERO - *CINERAMA*

*N*o se pierdan este libro.

ALFA Y OMEGA

*E*s muy difícil contar el cine con palabras, pero Garci lo consigue.

J. J. ARMAS MARCELO - *ABC*

*L*a pasión por el cine impregna cada una de las palabras de este libro, broche de oro a la trilogía iniciada con *Morir de cine* y *Beber de cine*... Cautiva y emociona a partir de la evocación cinéfila y la introspección de un profesional que no ha perdido su entusiasmo infantil de espectador. Billy Wilder lo leería con agrado.

FERNANDO HERRANZ - *LATERAL*

*P*recioso libro, escrito con sabiduría —no sólo cinematográfica— y un dominio de la pluma asombroso.

IVÁN R. PASCUAL - *OPUS CERO*

*L*a conocida imagen como director de Garci esconde un fantástico escritor.

FRANCISCO GRIÑÁN - *DIARIO SUR*

Latir de cine se alimenta de la sangre fácil de los Coen y del genio polvoriento de John Ford.

TINO PERTIERRA - *LA NUEVA ESPAÑA*

Latir de cine, ★★★★

BEATRICE SARTORI - *EL MUNDO*

*N*o cabe hacer reproche alguno a un libro tan sincero... su entusiasmo, su elocuencia, y su escritura, es algo que podemos envidiarle los que escribimos de cine.

ANTONIO WEINRICHTER - *ABC CULTURAL*

*¡G*enial!

FERNANDO PÉREZ PACHO - COPE

Point Blank -1967-

A Quemarropa Y EL OCASO DEL CINE NEGRO

IGNACIO ARMADA

– Walker, eres mi amigo. Yo no puedo hacerlo solo. Necesito que me ayudes. Tú eres mi amigo.
Mal Reese (John Vernon) a Walker (Lee Marvin) en **A quemarropa**, de John Boorman.

– ¿Qué vas a hacer, Parker? —preguntó ella (...)
– Voy a chuparle la sangre —contestó él—. Le masticaré el corazón y lo escupiré en una cuneta para que los perros levanten una pata encima de él. Le desollaré y le arrancaré las venas y le ahorcaré con ellas.

A quemarropa (Una aventura de Parker) (The Hunter, 1962), de Richard Stark (Donald E. Westlake)

Todo comenzó con un hombre caminando por un puente. El puente era el George Washington, que une Nueva York y Nueva Jersey, y el hombre se llamaba Parker. Mientras caminaba, iba atando cabos para realizar una implacable venganza. Parker saltaba así a escena, de forma abrupta y directa, en las primeras páginas de una novela de edición popular, titulada *The Hunter* ("El cazador") —entre nosotros, *A quemarropa (Una aventura de Parker)*—, en 1962. Cinco años más tarde, Parker será rebautizado Walker, adoptará el rostro de Lee Marvin, y volverá a vivir la misma aventura para la gran pantalla en una película, **A quemarropa** (Point Blank, 1967), que es hoy día una obra de culto, una de las últimas expresiones del espíritu que un día animara el llamado cine negro americano.

El concepto embrionario de todo el ciclo Parker, protagonista de una larga

serie de novelas (1) —hasta la fecha, veintidós, las dos últimas aparecidas recientemente tras una larga espera—, escritas por el prolífico y magnífico Donald E. Westlake, no fue otro que esta imagen escueta y rotunda. El hombre va cruzando el puente mientras el viento y las vibraciones le zarandean y los automovilistas le miran con curiosidad o temor, y él no parece ver más que aquello que se encuentra en un futuro próximo; imágenes de violencia y satisfacción moral. El propio Westlake lo explicaba en un prólogo a una reedición de su obra en 1981: ansioso por consolidar su reputación como novelista de género, cuando sólo había publicado unas pocas obras, decidió escribir para la colección de *paperbacks* Gold Medal (2) una novela de tipo popular, en la senda de autores de segunda fila de policíacos y *westerns* a los que admiraba. En esta obra se mezcló a su vez un experimento que estaba tratando de introducir en la otra narración que escribía por esas fechas para una editorial de prestigio (Random House), titulada *361*, y que aplicó a *The Hunter* con los matices de la narrativa de acción: el protagonista no iba a *reaccionar*, como en las novelas canónicas; iba a *hacer*. Idea muy en sintonía con la narrativa más popular, por no decir barata, y por otra parte con la obra de los padres de la novela negra, desde los escritores de *historias criminales* al estilo Armitage Trail hasta figuras fundacionales como Dashiell Hammet. Westlake admiraba el estilo directo y antipsicológico de aquellas novelas tan poco prestigiosas, entre las que se encontraban todos los registros de la cultura de masas. La novela tuvo el suficiente éxito como para abrir una serie que se prolongó durante una docena de años, hasta que Westlake la interrumpiera por propia voluntad en 1974, y la retomara inopinadamente en fechas recientes.

"Westlake es considerado uno de los grandes de la novela negra, y con toda probabilidad sea, junto con el magnífico Elmore Leonard y muy por encima del sobreestimado James Ellroy, el mejor valor que le queda a este género"

A quemarropa

Westlake es considerado uno de los grandes de la novela negra, y con toda probabilidad sea, junto con el magnífico Elmore Leonard y muy por encima del sobreestimado James Ellroy, el mejor valor que le queda a este género (3). De su obra siempre se han destacado tanto su versatilidad como su capacidad para la ironía y el humor (4). Sin embargo, no hay en *A quemarropa (Una aventura de Parker)* ni rastro de humor. Parker no es personaje que lo incentive, y ello se demostrará a lo largo de toda la saga de este delincuente cuyas andanzas encajan a la perfección en la tradición de la novela negra, concretamente en la corriente de las denominadas *crook-stories* (*historias de criminales*). Lo que solemos denominar cine negro clásico, el que todos llevamos en el recuerdo y cuya iconografía nos asalta con celeridad al tratar el tema, corresponde a los tiempos de postguerra, a la década de los cuarenta y la primera mitad de los cincuenta. En estos años se desarrollaron con amplitud sus márgenes y señas de identidad, así como se perfilaron los estertores de su clasicismo. Y en esos años, paralelamente a las aventuras de detectives y policías, se desarrollaban también las crónicas de asaltos y robos, de estafas y asesinatos, así como una psicología específica sobre el criminal y sus patologías. Y, en general, una presencia del *crook*, del fuera de la Ley, en los diferentes subgéneros: semi-documental, de temática carcelaria, de adaptación teatral, sobre seguros e indemnizaciones, de falso culpable o dramas individuo/sociedad al estilo Fritz Lang, etc...

El cine negro se escabulle cuando tratamos de definirlo (5). Como todas las expresiones intensas de la sensibilidad artística, es complejo de verbalizar e imposible de no reconocer a primera vista. No es exactamente cine policíaco, ni suspense, ni siquiera lo que denominamos *thriller*, pero tiene algo de todos ellos. De hecho, ni siquiera se identifica con los postulados de la novela negra, cuyos márgenes son más amplios. En el cine negro confluyen esquemas de la narrativa popular y contenidos de la cultura *mainstream*; economía de medios y de estilo en aras de un dinamismo que permite mostrar a la vez lacras sociales con mayor evidencia. Además de lo apuntado, el género precisó también la existencia de una serie de coordinadas histórico-culturales —migraciones de técnicos y artistas europeos a EE.UU., clima de ambigüedad moral durante la *caza de brujas*, herencia desencantada de la Gran Depresión y la postguerra mundial, conservadurismo político y peculiaridades sociales del sistema federal, etc...—, que eliminan las hipótesis de retrotraer su origen a los comienzos del sonoro o retardarlo hasta la llegada del cine de Wilder o de Huston a Francia durante los 50. El cine negro convencional es una creación de la postguerra, pero es especialmente, como destacara Carlos Losilla (6) recientemente, la invocación de un espacio mítico, aún más mítico cuanto más nos alejamos de él en el tiempo. Losilla también ha destacado cómo la singularidad del cine negro reside en que es el único movimiento en el que la decadencia del mismo constituye una de las piedras angulares de su fundación. Podríamos ir más lejos afirmando que lo que habitualmente llamamos cine negro es especialmente aquello que ha limado las aristas de la crítica social para dejar sólo la superficialidad de unas modas o unos estilemas, y que ya era así en buena parte de la producción de los años 50 y 60.

De facto, la película **A quemarropa** no deja de ser una nueva certificación de la ruptura del sueño americano, una visión —que no un testimonio— de cómo el género se ha construido sobre las ruinas de otros géneros clásicos, y en el caso de la película de Boorman, sobre los restos también de una serie de innovaciones formales aplicadas a otros escenarios. Éste es el cine que recibe como herencia **A quemarropa**, y que trata de reciclar al tiempo que lo dinamita, remozando y actualizando el marco de la *crook-story* con una sinceridad y un laconismo de gran originalidad en el momento de su rodaje. La película, actualmente, es considerada responsabilidad directa de un cineasta escurridizo e irregular que dio entonces y en los años inmediatos lo mejor de su talento: John Boorman. Boorman era por entonces un joven cineasta cuya biografía había estado vinculada al cine desde niño. Su padre regentaba un negocio en Shepperton, junto a los míticos estudios británicos, y Boorman comenzó pronto a trabajar como crítico de cine y realizador televisivo, llegando a ser director de documentales para la inevitable BBC. Con su primer largometraje bajo el brazo, **Catch Us If You Can / Having a Wild Weekend** (1965), una comedia sobre el mundo de la publicidad, desembarcó en EE.UU. para aceptar una oferta que le llegaba a través de su amigo Lee Marvin. Ésta no era otra que el proyecto de **A quemarropa**, cuyo éxito permitió al director británico rodar en tierras estadounidenses otra de sus mejores obras, **Infierno en el Pacífico** (Hell in the Pacific, 1968), así como la sobrevalorada **Defensa** (Deliverance, 1972) y **El**

PRÓXIMO NÚMERO

escritores, guiones y guionistas

VW

J-10 JOHNNY - COMING IN DOORWAY

JOHNNY
(In some embarrassment)
Hello, Father...Hello, Mother.

J-11 MRS. BALL AND J.B. - PAST JOHNNY as Johnny goes toward them:

J.B.
(Sardonically)
You didn't happen to bring along a lot of that money you were going to make, did you?

Mrs. Ball puts her arms around Johnny's neck.

MRS. BALL
My poor, poor boy.

JOHNNY
If there's anything I can do to help...

J.B.
Anything but floor-scrubbing, your Mother has already spoken for that.

MRS. BALL
How can you be so heartless, Juny?

J.B.
I'm not heartless, I'm just laying out the work.

JOHNNY
I'm sorry I left the way I did yesterday. I hope you weren't worried, Mother.

MRS. BALL
You left! Then you don't know... about your Father and myself.

J.B.
(Trying to turn the conversation)
Where'd you spend the night?

"Novelistas, críticos y guionistas hablan de los grandes guiones del cine español"

y se dirige hacia el vado del río, cuando los CUATRO, siempre seguidos por el RETRASADO, llegan a primer término. El CORREOS, que corre fatidiado por la paliza que le ha dado la vaca, se detiene...a recobrar aliento. Entonces se da cuenta que lleva las banderillas en la mano, y las arroja con rabia. Los otros se detienen a su lado, y el RETRASADO sigue a la vaca, siempre gritando.

Los CUATRO jadean, tirados en la cuneta de la carretera. El SACRISTAN habla trabajosamente.

SACRISTAN: Efectivamente, la vaca está vadeando, seguida del RETRASADO MENTAL, cuyos gritos se oyen a lo lejos.

BALLESTEROS: El RUBIO a CORREOS.

RUBIO: CORREOS:

El RUBIO le mira al cuerpo por debajo de la camisa.

RUBIO: SACRISTAN, se levanta.

SACRISTAN: Se dirigen hacia el río, cercano; la vaca está al otro lado, y el RETRASADO, con el agua hasta el pecho, se dirige hacia ella.

RUBIO: Señala unos árboles. Cuando llegan, no hay sombra del transformador: en su lugar queda un embudo, rodeado de cascotes.
Los CUATRO, desolados.

SACRISTAN: Alguien desde el agua.

MARIANO: Miran y lo descubren, sentado cerca de la orilla, pero con el agua hasta el cuello.

RUBIO: MARIANO sale del agua.

MARIANO: Señala otro hoyo cercano.

Los cuatro se preparan para entrar en el agua, sin desnudarse, pues a BALLESTEROS, que lo iba a hacer, le dice el RUBIO:

RUBIO: Pero MARIANO ha salido y busca entre los restos del transformador. MARIANO recoge el paquete que le dió la madre de GUADALUPE. RUBIO a SACRISTAN:

SACRISTAN: El RUBIO accede a mentir, y miente más. A MARIANO, que se dirige hacia el agua.

RUBIO: Entra en el agua MARIANO y empieza a vadear el río.

MARIANO: Los cuatro se miran sin comprender. MARIANO advierte sus miradas.

Los otros siguen callados:

SACRISTAN:
MARIANO:
BALLESTEROS:
MARIANO:

Hace el ademán de arrojar el paquete al agua.

47

... ¡Vaquita, que te llama Carlitos!

Oye... La va... Pasa el río.

¡Déjala que se ahogue! ¡Tiene la culpa de todo!

¿Qué te pasa?
Me ha dejado hecho unos zorros. La madre que la...

Nada... No tienes nada...

Hala... Vamos... Hay que aprovechar ... el tiempo... ¿Dónde se ha escondido Mariano?
Ahí debe estar el transformador...

... Pero...
... Una granada...
Pobre...

¡Eh!

¿Qué haces?

Que si me descuido no lo cuento... Vaya una artillería la nuestra... Tiran al pueblo, y el primer chupinazo cae ahí...

... Me tiro al agua y el segundo lo meten en el transformador... No le dan ni a un cura en un montón de yeso...

Deja, no pierdas tiempo... Vámonos...
¿Qué buscas?

Oye, ¿qué le decimos a éste?
Que no la hemos visto... Para qué le vamos a dar un mal rato

Oye... Que ha dicho Guadalupe que bien, que a ver cuando tomamos el pueblo...

¿Sí? Anda y que te zurzan...
... Tomar el pueblo... ¡La vía cochina!
... Sí, hombre, qué ya lo sé. El ni fereclto...
Pero, ¿quién te lo ha dicho?
Fui al pueblo... ¡La vía cochina!
¿Que fuiste al pueblo?
¿Qué iba a hacer?, no volvían, y La culpa la tiene la madre. Camisetas para el marido... De buena gana...

AMPLIAS ENTREVISTAS A:

PETER VIERTEL, guionista de Hitchcock, Litvak, Eastwood y Huston, adaptador de Hemingway, charla con Garci, Marías, Torres-Dulce, Tébar y Cobos

CARLOS BLANCO, guionista de *Los peces rojos, Los ojos dejan huella, Locura de Amor y Don Juan*, habla de su técnica en la construcción de historias, de su contrato en Hollywood con la Fox, de su larga colaboración con José Luis Sáenz de Heredia

VIOLA: Ma allura, propriu mi dispiaci, sai? Nun àju propriu chi tti fari! — *Allora, mi dspiace davvero, sai? Non so proprio come aiutarti!*

ANTONIO: Ma nun c'è nenti chi fari, signor Viola! Salutamu! — *Ma non c'è proprio niente da fare, signor Viola! Vi saluto!*

VIOLA: Ah, ciau!... — *Ah, ciao!...*

Antonio si allontana e scompare dietro la barca.

Ricomincia lenta la musica, mentre dissolve il battito del martello, fino al termine della scena.

303 — *C. L.* — Antonio, *entrando in campo da destra*, si allontana sulla spiaggia: *carrello indietro combinato a panoramica da destra a sinistra.* Antonio si ferma accanto ad alcuni vecchi pescatori intenti al loro lavoro poi torna indietro a passi più svelti avviandosi verso il paese.

Termina il commento musicale.

SCENA LXXII: Casa Valastro (camera delle donne)
Interno - Giorno

304 — *C. M.* — Mara e Lucia, sedute, stanno lavorando: Mara rammenda e Lucia ricama sul telaio.

Si sente fischiettare fuori campo.

Le due sorelle guardano verso la finestra.

305 — *F. I. abbondante* — Mara preoccupata si rivolge alla sorella.

MARA: Lucia, Don Sabbaturi! Nun 'nni facemu vìdiri! — *Lucia, ecco Don Salvatore! Non ci facciamo vedere!*

Viene a sedersi correndo sul letto sotto la finestra, *in M. P. P. a sinistra di spalle*, mentre Lucia va allo specchio.

Continua fuori campo il fischio del maresciallo.

306 — *P. A.* — *dal basso* — Don Salvatore aprendo l'imposta socchiusa, si allaccia verso l'interno.

DON SALVATORE: Salutiamo, signorina Lucia! — *Vé saluto signorina Lucia!*

307 — *P. A.* — *dall'alto* — Lucia, sorridendo, si volta e si appoggia alla toletta.

308 — *P. A.* — *come n.* 306 — Don Salvatore saluta militarmente.

DON SALVATORE: Vi siddiàti si mi femmu 'n mumentu ccà? — *Vi secca se mi fermo un momento qua?*

309 — *P. A.* — *come n.* 307 — Lucia dà un'occhiata verso la sorella.

LUCIA: Si fussi sula, mi siddiassi... ma giustu ccà c'è me' soru.. — *Se fossi sola, mi seccherebbe... ma siccome c'è qui mia sorella...*

310 — *M. F.* — Don Salvatore è evidentemente contrariato.

LUCIA: *f.c.:* ...nun c'è nenti di mali, no? — *...non c'è niente di male, no?*

DON SALVATORE: C'è macari Mara? Bongiornu Mara, m'àti a scusari, ca nun v'àva vistu... — *C'è anche Mara? Buongiorno Mara, dovete scusarmi, perchè non vi avevo vedula...*

Policía: ¿Qué le pasa en la nariz, amigo, para tener que llevarla escayolada?
Jack Nicholson: Nada.
Policía: Pues debe dolerle mucho.
Jack Nicholson: Sólo cuando respiro.

Chinatown (1974), de Roman Polanski.

Peggy Cummins: Con ese dinero no podremos empezar como yo quiero. Quiero conseguir cosas importantes. No temer a la vida ni a nada. Quiero un hombre con coraje e iniciativa. Que no se arredre ante nada. Un hombre capaz de comerse el mundo por mí.

El demonio de las armas (1949), de Joseph H. Lewis.

Clifton Webb: El asesinato es mi crimen favorito. Escribo sobre él con regularidad.

Laura (1949), de Otto Preminger.

Paul Muni: Vosotros necesitáis gente como yo, a la que poder apuntar con vuestros jodidos dedos para decir: "Ése es el malo".

Scarface, el terror del hampa (1932), de Howard Hawks.

Humphrey Bogart: He buscado durante mucho tiempo a una mujer. No sabía su nombre ni dónde vivía, jamás la había visto. Asesinaron a una muchacha y por causa de eso encontré lo que buscaba, dónde vive y cómo es.

En un lugar solitario (1950), de Nicholas Ray.

Fred MacMurray: Le maté por dinero y por una mujer. No conseguí el dinero, ni a la mujer.

Perdición (1944), de Billy Wilder.

Sidney Greenstreet: Ese tipo me pone nervioso.
Peter Lorre: ¿Por qué?
Sidney Greenstreet: Me ponen nervioso todos los tipos a los que no les interesa el dinero.

El halcón maltés (1941), de John Huston.

Exorcista II: el hereje (Exorcist II: the Heretic, 1977) —en coproducción con el Reino Unido—, perfecto ejemplo de que en toda carrera existen puntos negrísimos en su sentido más deplorable. Afincado definitivamente en Inglaterra, rodará allí su obra maestra indiscutible, **Excalibur** (1981), la obra más fiel jamás filmada al espíritu de la épica de Thomas Malory y al mito de la Vulgata artúrica.

El material del que se parte para la adaptación, todo hay que decirlo, no es particularmente brillante. *A quemarropa*, que recuerda en su crudeza y su tosquedad lo mejor/peor de un Mickey Spillane —Mike Hammer en *Yo, el Jurado* (I, the Jury, 1947)—, es una de las peores novelas del ciclo Parker, entre otras razones porque no fue escrita pensando en un ciclo, sino en crear una novela rápida, dura, contundente e incluso intencionadamente torpe. Westlake la redactó con un final en el que Parker era abatido por la policía y moría, como buen criminal que era, en una época en la que los criminales acababan siempre así. Fue la negativa de Gold Medal a publicar la novela, y el interés de Pocket Books de editarla y crear una serie a partir de un personaje tan atractivo como Parker, lo que llevó a Westlake a reescribirla y dejar el final abierto. El texto apareció firmado por Richard Stark, pseudónimo inspirado en una encarnación de Richard Widmark en el cine negro, y que a Westlake le permitía diversas ventajas: "Cuando empecé como Richard Stark, hallé algo en mí que se liberaba de forma divertida al escribir bajo pseudónimo, cuando nadie te conoce. La primera época de las novelas de Richard Stark, nadie sabía quién era yo" (7). En definitiva, podía arriesgarse a experimentar como quisiera porque nadie le conocía. También la falta de popularidad puede ser beneficiosa. Pero lo que no se puede negar es la capacidad cinematográfica de los escritos y del talento de Westlake, demostrables tanto por las numerosas adaptaciones de su obra (8) como por sus contados trabajos como guionista (9).

El argumento es bastante sencillo y sugestivo. Walker (Lee Marvin) despierta en una celda del presidio abandonado de Alcatraz. Está herido. Ha participado en un robo a unos delincuentes junto con su amigo y socio Mal Reese (en la versión doblada en España, Max Reese, interpretado por John Vernon), que después le ha disparado y ha huido con el dinero y con la mujer de Walker —Lynne, interpretada por Sharon Acker—, dándole por muerto. Walker sale de la isla y gana a nado la costa. Meses después, inicia su venganza y la búsqueda de su parte del botín: 93.000 dólares. Tras encontrar a su mujer, que se suicida dominada por el complejo de culpa, busca a la hermana de ésta, Chris (Angie Dickinson), actualmente seducida por Mal, y juntos le tienden una trampa. Tras la muerte de Mal, Walker prosigue implacable en la búsqueda del dinero, que está en manos de una banda delictiva, llamada la Organización, en la que Mal había ingresado tras abonar como cuota las ganancias del robo cometido con Walker. Walker va exigiendo sus 93.000 a sucesivos directivos de la red criminal, y va eliminando a todos los que se oponen a que se le entregue lo que él cree suyo —Carter (Lloyd Bochner), Stegman (Michael Strong)—. En esta labor es ayudado por Yost (Keenan Wynn), misterioso personaje interesado en que Walker vaya neutralizando a cada uno de los dirigentes de la Organización. Finalmente, cuando los delincuentes acceden a pagar, Walker es citado nuevamente en Alcatraz. Allí, el último jefe de la banda, Brewster (Carroll O´Connor), que porta el dinero, es eliminado por un francotirador a sueldo de Yost. Éste resulta ser el socio capitalista de la Organización, que ha usado a Walker para hacerse con el control absoluto del negocio. La acción concluye con Yost marchando de Alcatraz en plena noche, tras ver rechazada la oferta de trabajo que le hace a Walker, y después de haber dejado en medio del patio de la cárcel abandonada el codiciado bulto repleto de dólares.

Para la labor de adaptación, bastante ceñida al original novelesco —tan sólo el traslado de acción de Nueva York a Los Ángeles y San Francisco, y la eliminación de argumentos secundarios y un final algo diferente—, Boorman contó con Alexander Jacobs, guionista en las décadas de los 60 y 70. Jacobs, que ya había colaborado con Boorman como ayudante de producción en **Catch Us If You Can**, comenzó su carrera como guionista con **A quemarropa**, y prosiguió su trabajo con Boorman en **Infierno en el Pacífico**, por lo que se alza en el respon-

Richard Widmark: Las "tías" no valen para nada si quieres pasártelo bien.

El beso de la muerte (1947), de Henry Hathaway.

Lauren Bacall:Así que es usted un detective privado. No sabía que existieran, salvo en los libros, o esos pequeños tipos grasientos que andan espiando en los pasillos de los hoteles.

El sueño eterno (1946), de Howard Hawks.

Barbara Stanwyck: Te quiero, Walter; y a él le odiaba. Pero no pensaba hacer nada por ello. No hasta que te conocí. Tú lo planeaste todo. Yo sólo quería verle muerto...

Perdición (1944), de Billy Wilder.

Humphrey Bogart: Usted está un poco chiflada, ¿cómo puede a nadie gustarle esta cara?... Fíjese...
Gloria Grahame: Díje que me gustaba. No que quisiera besarla.

En un lugar solitario (1950), de Nicholas Ray.

John Dall: Por las noches... a veces me despierto... y pienso que nada de esto ha ocurrido. Me parece que nada es real.
Peggy Cummins: Cuando te suceda, mira a la mujer que duerme a tu lado. Soy tuya, y soy real.

El demonio de las armas (1949), de Joseph H. Lewis.

Claude Rains: ¿Por qué demonios vino a Casablanca?
Humphrey Bogart: Mi salud. Vine a tomar las aguas.
Claude Rains: ¿Qué aguas, las del desierto?
Humphrey Bogart: Al parecer me informaron mal.

Casablanca (1943), de Michael Curtiz.

A quemarropa

sable de la parte literaria de las mejores obras de Boorman en EE.UU. Pero **A quemarropa** no podría tener la importancia icónica que tiene si no fuese por sus dos protagonistas, Lee Marvin y Angie Dickinson. Ambos habían comenzado a inicios de la década de los 50 con trabajos televisivos, y habían pasado al cine en películas claramente de género, en las que Marvin fue acuñando su personalidad de individuo *tough* (duro) en papeles como los de **Los sobornados** (The Big Heat, 1953, de Fritz Lang) o **Sábado trágico** (Violent Saturday, 1955, de Richard Fleischer), identificándose a partir de los años 60 con un arquetipo imperturbable y carente de compasión, en aclamados largometrajes: **El hombre que**

"La primera época de las novelas de Richard Stark, nadie sabía quién era yo"

Colleen Gray (voz off): A veces, de lo peor surge lo mejor. El señor D'Angelo consiguió lo que quería. Nick consiguió lo que quería. Y yo conseguí lo que siempre quise, a Nick.

El beso de la muerte (1947), de Henry Hathaway.

Ward Bond: Esto pesa mucho, ¿de qué está hecho?
Humphrey Bogart: De la misma materia de la que están hechos los sueños.

El halcón maltés (1941), de John Huston.

—¿Por qué quieren matarle?, ¿qué les ha hecho?
—No ha tenido ocasión de hacernos nada. Ni siquiera nos conoce.
—Sólo nos verá una vez.
—¿Por qué quieren matarle?
—Es un favor a un amigo.

Forajidos (1946), de Robert Siodmak.

Fred MacMurray: Hacía calor. Recuerdo el perfume de las flores en la calle. No imaginaba que un asesinato olía a madreselva.

Perdición (1944), de Billy Wilder.

Kirk Douglas: Joe no podría encontrar una oración en la Biblia.

Retorno al pasado (1947), de Jacques Tourneur.

Clifton Webb: Me opongo a que fisgonee sus cartas, y más las que escribí yo.
Dana Andrews: ¿Por qué? Las suyas son las mejores.
Clifton Webb: Gracias. Pero no se las escribí a usted. ¿No tiene sentido de la intimidad?
Dana Andrews: Las víctimas de un asesinato no pueden reclamarla.
Clifton Webb: ¿Y los detectives que compran los retratos de las víctimas pueden?

Laura (1949), de Otto Preminger.

Detective: Todo el mundo quiere ser detective. Debe ser por esos seriales de la radio.

Doble vida (1948), de George Cukor.

mató a Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Balance, 1962, de John Ford), **Los profesionales** (The Professionals, 1966, de Richard Brooks), **Doce del patíbulo** (The Dirty Dozen, 1967, de Robert Aldrich), y culminando su carrera con **La leyenda de la ciudad sin nombre** (Paint Your Wagon, 1969, de Joshua Logan). Películas como **A quemarropa** o **Infierno en el Pacífico** llegaron en el mejor momento de su trayectoria. La Dickinson, un caso de talento poco aprovechado en la gran pantalla, disfrutó de su período más activo también en los 60, con antecedentes notables como **China Gate** (1957, de Samuel Fuller), y **Río Bravo** (1959, de Howard Hawks). Cuando llegó al rodaje de **A quemarropa**, acababa de terminar su trabajo en una de las mejores películas del cine americano de esa década, **La jauría humana** (The Chase, 1966, de Arthur Penn), y su estilo no volvería a brillar de igual forma hasta que fuese rescatada por Brian De Palma en **Vestida para matar** (Dressed to Kill, 1980). Lee Marvin y Angie Dickinson ya habían coincidido en **Código del hampa** (The Killers, 1964, de Don Siegel), una película que guarda puntos de contacto muy intensos con **A quemarropa**, como veremos más adelante. El reparto se completó con secundarios de notable eficacia, que hoy en día siguen en activo en multitud de series televisivas: Carroll O´Connor, Lloyd Bochner, o John Vernon, que había comenzado sus trabajos unos pocos años antes y que se haría habitual tanto de la televisión como de las películas de género policíaco.

A quemarropa jugaba en el momento de su estreno con una de las opciones más importantes en aquellos años para la captación de un público que estaba mayoritariamente en manos de la televisión: el uso de la violencia y de tipos amorales, que se hizo característica del policíaco de la época. Eran los tiempos en los que la pequeña pantalla americana presentaba espectáculos cómicos —*El show de Carol Burnett* (The Carol Burnett Show), *The Jerry Lewis Show, El show de Steve Allen* (The Steve Allen Comedy Hour)—, series familiares de acción e intriga —*El gran chaparral* (The High Chaparral), *Hondo, Los invasores* (The Invaders), *Ironside*— o series infantiles sobre clásicos —*The Lion, the Witch and the Wardrobe, George of the Jungle*— o de animación basadas en héroes del *comic-book* —*Shazzan!, The Superman/Aquaman Hour of Adventure, The Fantastic Four, Mighty Thor...* —. Esa era de la cultura popular destinaba los contenidos adultos a un cine cuyos grandes estudios sobrevivían en gran medida gracias a esto.

Boorman se mantuvo fiel a la inspiración estética de su época —sensible en aspectos como los decorados o la fotografía—, incluso en ambientaciones determinadas —el *night-club* en el que tienden una trampa a Walker, y que recuerda incluso los *happenings* de esa generación—. Sin embargo, Boorman no cedió a la influencia de los experimentalismos de la pujante Escuela de Nueva York que comenzaba a reinterpretar los avances narrativos del momento al modo americano —Cassavetes, McBride, el primer De Palma—. Las imágenes de **A quemarropa** constituyen uno de esos casos singulares que se dan de vez en cuando en el Séptimo Arte, y en los cuales la imagen posee un vigoroso poder de fascinación, sin que podamos discernir si tras ella habita una simbología, un preciso sentido oculto, o si sólo atraen precisamente por su carácter auténtico de conceptos visuales en estado primigenio.

El año de producción del largometraje marca de alguna manera los recursos narrativos de Boorman, un europeo que lleva a América inquietudes estilísticas que se están experimentando en el Viejo Mundo desde comienzos de los sesenta. Una imagen que define con exactitud el estado anímico de **A quemarropa**: Walker mentalmente desplazado en un rincón de una habitación solitaria, escuchando en su mente los ecos de voces del pasado. Nos remite a Gene Hackman de igual suerte en planos muy significativos de **La conversación** (The Conversation, 1973), de Francis F. Coppola. Y es natural que sea así, porque ambos se inspiran a su vez en los mismos referentes. Aislamiento e incomunicación son herencia de vanguardias italianas —es ya innegable el vínculo de **A quemarropa** con la nueva narrativa fílmica europea de los 60—, con Antonioni a la cabeza. Aunque hablemos de cine negro, los cánones no son precisamente los del estilo *Triangle* americano, sino que están dominados por conceptos como el de la *incomunicabilitá*. Antonioni construiría su fama partiendo de esta idea, a través de su

Diálogos de negro

John Dall: Seguiremos juntos, Laurie. No sé por qué. Quizá seamos como un arma y su munición, siempre unidos.

El demonio de las armas (1949), de Joseph H. Lewis.

Burt Lancaster: ¿Le gusta el boxeo?
Ava Gardner: No he visto ningún combate.
Burt Lancaster: ¿En serio?
Ava Gardner: Detesto la brutalidad. Pensar en dos hombres desfigurándose a golpes me pone enferma.

Forajidos (1946), de Robert Siodmak.

Humphrey Bogart: Nací cuando ella me besó. Morí cuando me abandonó. Viví unas semanas mientras ella me amó. ¿Te gusta?
Gloria Grahame: ¿Qué es?
Humphrey Bogart: Quiero ponerlo en el guión, pero no sé dónde.
Gloria Grahame: En la nota de despedida.
Humphrey Bogart: No sé, tal vez. Repítemelo, quiero escuchar como suena...
Gloria Grahame: Nací cuando ella me besó. Morí cuando me abandonó...
Humphrey Bogart: Viví unas semanas mientras me amó.

En un lugar solitario (1950), de Nicholas Ray.

Orson Welles: Recuerda lo que dijo no sé quién. En Italia, en 30 años de dominio de los Borgia, no hubo más que terror, guerras, matanzas, pero surgieron Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci y el Renacimiento. En Suiza, por el contrario, tuvieron 500 años de amor, democracia, y paz, y cuál fue el resultado... el reloj de cuco. ¡Hasta la vista, Hollie!

El tercer hombre (1949), de Carol Reed.

Fred MacMurray: Sin embargo, de camino del bar..., pensé que todo acabaría mal. Parece absurdo, pero es cierto. No oía mis pasos. Eran los de un hombre muerto.

Perdición (1944), de Billy Wilder.

legendaria trilogía **La aventura** (L´avventura, 1960), **La noche** (La notte, 1961) y **El eclipse** (L´eclisse, 1962). Pero lo que es más importante, el cineasta italiano obtendrá repercusión mundial a partir de sus dos siguientes películas, **El desierto rojo** (Deserto Rosso, 1964), que será la primera en ser doblada al inglés, y **Blow Up** (1966/1967), que de hecho se rueda ya en idioma anglosajón. Ambas en torno a la fecha de rodaje de **A quemarropa**. Estas referencias están en la película de Boorman, porque lo están en mayor o menor medida en todo el cine de esos años. Hay que recordar aquí una película como **El graduado** (The Graduate, 1967), de Mike Nichols, drama romántico de amor adolescente que sin embargo también alberga el mismo tipo de usos *avant-garde* aprendidos de Italia o de la *nouvelle vague* francesa, desde el uso de la voz fuera de campo hasta el solapado de sonidos o diálogos en diferentes secuencias temporales. Los últimos sesenta, como los primeros setenta, fueron la época de la obsesión por la comunicación entendida en un sentido humanístico, como ha señalado Antonio Muñoz Molina de forma literaria y analítica en una de sus mejores novelas, *El dueño del secreto*.

Boorman trabajó sobre materiales estrictamente cinematográficos, intensos y dinámicos. Los créditos de inicio ya se presentan con imágenes en un *flash-forward*, anticipando visualmente la plástica de la cinta. Unos disparos resuenan, Marvin cae, y tiempo después abre los ojos. En cámara subjetiva observamos el techo de la estancia en la que se encuentra tendido, y su voz en *off* susurra: "Una celda. La celda de una cárcel. ¿Cómo he llegado hasta aquí?". Se abre entonces un largo *flashback*, en el que asistimos al encuentro de Walker y Mal en una fiesta, en la que éste le pide ayuda a su amigo, y a la vez a la preparación del atraco, de forma alterna. Toda la película funciona por un sistema de acumulación; cada vez que se abre un *flashback*, se van acumulando paulatinamente más, hasta funcionar dos o tres simultáneamente. El otro principio característico de **A quemarropa** es el de la armonía por paralelismos, que se encuentra en el uso de las arriesgadas elipsis y también en el modo de recurrir a imágenes del pasado en forma de *flashes* para puntear el sentido de determinadas secuencias. Esta armonía o su falta premeditada permiten florituras con el montaje, no sólo de imagen sino también en lo que afecta a las bandas de sonido. Las voces fuera de campo, que tanto divertían a Godard, son trasladadas por Boorman de unas secuencias a otras, le sirven para empalmar una acción con una segunda y, unos instantes más tarde, para volver a la primera. Tal vez el mejor caso de estos usos en forma de *collage* sea la celebrada escena del reencuentro entre Walker y su esposa Lynne. Los sonidos de los zapatos de Walker por un pasillo camino de la casa de Lynne se van mezclando con los ruidos de la calle mientras espera en el coche ante la puerta de dicha casa, junto con el ruido de las máquinas en el salón de belleza al que ella acude para arreglar su desangelado aspecto. Entre tanto, imágenes de Walker caminando se intercalan con otras de él esperando en el coche, de ella despertándose, de planos-detalle del reflejo en un espejo de los ojos de Lynne mientras se maquilla, de ella haciendo compras, etc... todo en *crescendo* hasta que la turbiedad alcanza su grado máximo y la vemos abrir la puerta de su casa. Walker aparece tras ella sorprendiéndola y, con violencia ralentizada por una cámara lenta muy de los 60, la empuja dentro del domicilio arrojándola al suelo, y la secuencialidad recupera brutalmente su ritmo normal cuando Walker empieza a disparar en busca de Mal. Con ello, Boorman y su montador no sólo demuestran su virtuosismo, sino también los estados de ánimo desolados y confundidos de ambos personajes, y abren la puerta a una concatenación de movimientos en el tiempo de la narración y de elipsis temporales concisas, que seguirán en sintonía con este pesimismo vital.

"La fragmentación —declarará Boorman— era necesaria para dotar de ambigüedad a los personajes y la situación, para sugerir otro significado más allá del simple guión" (10). Esta fragmentación ha llevado incluso a notables confusiones, como explicaba Westlake en una entrevista (11): hubo numerosos espectadores que interpretaron que toda la película era un sueño de Walker mientras agoniza en la celda abandonada de Alcatraz.

Uno de los aspectos más llamativos de **A quemarropa**, y sin embargo nun-

ca comentado hasta ahora, es el hecho de que el deseo juvenil de embutir muchas ideas en una sola obra llevó a Boorman a realizar dos películas en el formato de una. Porque hay claramente dos partes diferenciadas en el largometraje; la primera hasta la muerte de Mal, de corte más experimental y atrevida, y la segunda a partir de esa primera fase de la venganza de Walker y hasta el final, en la que encontramos un discurso más convencional y también más ajustado al modelo del cine de acción policíaco de la época. A estas dos partes les corresponden dos perspectivas diferentes del personaje de Walker, de forma tan abrupta como verosímil: el primero turbio, confuso y de violencia espasmódica. El segundo, decidido, preciso e implacable. Boorman demuestra en la primera sección de la historia su voluntad de innovación, con un uso de recursos ya mencionados en la línea del cine negro más alambicado y esteticista, y con el resabio de la creación de cine "de autor", practicando la turbiedad espiritual y el juego de la confusión y la manipulación de las percepciones del espectador. Como haría en **Excalibur** con la luz y el color, **A quemarropa** es el dominio consciente de un manejo caprichoso del tiempo y la perspectiva. La segunda parte parece más destinada a acelerar el desarrollo de la trama.

Pero las intenciones de indagación narrativa de Boorman y sus guionistas también aparecen en la segunda parte: la insistencia manierista de encuadrar a los personajes a través de sus reflejos en espejos o la ejemplificación de la falta de comunicación —Walker y Chris comiendo en una hamburguesería sin siquiera mirarse, y con una pareja al lado que también mira al vacío; o el momento en que Chris estalla en un ataque de nervios y golpea a Walker de forma histérica hasta caer al suelo agotada, mientras él no se molesta en reaccionar, ni siquiera para protegerse de los golpes y los arañazos—. Y de manera muy significativa, el momento en que Walker y Chris pasan la noche juntos, y ruedan abrazados sobre el lecho. En cada vuelta, uno de ellos aparece sustituido por uno de los personajes ausentes pero presentes en sus recuerdos: Chris-Walker / Walker-Lynne / Lynne-Mal / Mal-Chris /Chris-Walker. Siguen también los paralelismos en forma de *flash*: Walker despierta en casa de Brewster a causa de la misma pesadilla de su traición en Alcatraz, que le despertara en casa de su mujer Lynne. Descorre las cortinas y se intercala la imagen de esa misma acción cuando Walker pasó la noche en casa de su esposa. Despierta a Chris y vemos fugazmente la imagen de Walker intentando despertar a Lynne cuando se suicidó. También veremos esos recordatorios fugaces cuando demande su dinero a Brewster —con la inclusión de la secuencia en que exige ese dinero a Carter— o cuando golpee al guardaespaldas de aquél y veamos la brutal pelea con los sicarios de Carter en un *night-club*.

> **"*A quemarropa* jugaba en el momento de su estreno con una de las opciones más importantes en aquellos años para la captación de un público que estaba mayoritariamente en manos de la televisión: el uso de la violencia y de tipos amorales"**

Hay factores en **A quemarropa** de innegable familiaridad con el cine negro. La forma de diseñar el tiempo y la lógica del relato, con atracción por el uso del *flashback* que en el cine clásico fue toda una seña de identidad... Pero otros se oponen frontalmente: de forma preponderante, la idea y los usos del montaje y de la elipsis. También la concepción del *raccord*, la estética en la iluminación y en la composición del plano, el diseño del encuadre y el montaje sonoro... Y hay incluso una puesta al día de otros aspectos, como es la oferta de una nueva dimensión metafórica del héroe trágico —que no del antihéroe, como ha sido denominado erróneamente Walker más de una vez— o la relectura del rol de la mujer fatal. Igualmente se han alterado, sin necesidad de traicionar sus intenciones, la voluntad de depuración narrativa y el antirretoricismo característico del cine negro, que en **A quemarropa** se transformó en una sensibilidad anti-literaria.

Llegados aquí hemos de señalar la velada simpatía que el equipo de rodaje trata de transmitirnos por Walker, y que alguien como Parker no inspiraría. Walker es un ser torturado y maltratado, que tarda en aclarar su visión de los hechos, como se sugiere con el plano-detalle en el que su mirada se queda fija en los líquidos que se mezclan en la bañera de Lynne tras haber arrojado con furia todos los tarros de cosméticos en su interior. Durante la primera parte de la película, la mirada de Marvin siempre está clavada en algún punto fuera de campo, como si las voces que hay en su interior fuesen más poderosas que las de los que le rodean. En las escenas más recordadas de **A quemarropa**, Walker acostumbra a contemplar el paisaje con expresión aturdida. De su retraimiento lo sacan repentinos estallidos de violencia, destinados a cumplir con su venganza. Pero cuando mata a Mal, dicha *vendetta* no se ha completado, y Walker sigue viendo, de forma obsesiva, el cadáver de su mujer cuando mira a Chris en la cama. Aún falta algo, y ese algo es el dinero. Tras pasar la noche juntos él y Chris, ésta le pregunta: "¿Cuál es ahora mi apellido?", a lo que él responde: "¿Y cuál es mi nombre de pila?". Él es sólo Walker, un hombre con una ocupación que da sentido a su existencia, y en la que ha sido engañado. **A quemarropa** es la historia de una venganza, pero también la de una obsesión. Esta obsesión tiene una dimensión y a lo largo de la película va creciendo, hasta revelarse otra muy distinta de la inicial. Reese no es el problema, el problema es la traición y, de la misma manera que en la teoría jurídica del árbol envenenado, es necesario retrotraerse al origen de la traición —el dinero— para invalidar los frutos de la misma y satisfacer la necesidad de

higiene moral. El eje intelectual de todo el metraje es la idea de la confianza. **A quemarropa** es también la historia de una amistad decepcionada y de un romance imposible. El romance no es posible porque lo impide la realización de la venganza, que no se completa si no se recupera el dinero. La obsesión no se atenúa con la muerte del traidor, sino que va creciendo neuróticamente cuantas más negativas recibe Walker ante su demanda del botín. Un caso paralelo en nuestra propia cultura lo tenemos en la excepcional novela de Andreu Martín *Prótesis* (1984), que adaptara Vicente Aranda bajo el título **Fanny Pelopaja** (1984). El móvil de la venganza no es tan importante como la venganza misma, que se convierte en una forma de vida.

Para ello, Boorman rescata de Westlake la visión ácrata del personaje. Hace poco tiempo, el largometraje se reestrenó en el Reino Unido, y una copia restaurada fue programada en el Festival de Cine de Nueva York junto con **El General** (The General, 1998), el último largometraje de Boorman, con notable atención de público y medios especializados. Allí, en palabras del director, "(...) se habló de una relación entre ambas películas porque ambas tratan sobre dos hombres que se oponen en solitario a la sociedad. Creo que **A quemarropa** es una película audaz que aún conserva la fuerza de la juventud, del momento en el que la rodé". (12)

Hasta la llegada de Westlake, nunca el protagonismo de delincuentes había permitido la existencia de una serie novelística, sino que cumplían con el destino trágico que les reservaba la buena sociedad, con escasas excepciones como el protagonista de **Un hombre llamado Louis Beretti** (Louis Beretti, 1929), de Donald Henderson Clarke, o el contemporáneo de Westlake, Dan J. Marlowe, y su roba-bancos Earl Crake. Parker/Walker no es sólo un "duro" (*tough guy*), es también un criminal, e incluso un profesional, que se enfrenta en sus actividades tanto a la Policía como al crimen organizado. Precisamente, en las novelas de Parker, son más numerosas las ocasiones en que combate a la Mafia y sus esbirros que a las fuerzas del Orden, que parecen una referencia lejana en una visión despiadada y selvática de la sociedad urbana. Recuperando el espíritu libertario de admirados maestros como Jim

Thompson, Westlake/Stark es pionero en la tendencia de los sesenta en la novela y el cine *negros* de dar la palabra y la imagen a los delincuentes en detrimento de los detectives y los policías, que incluso tampoco ya son examinados como lo fueran hace sólo una década, como atestigua la obra de escritores como Nat Hentoff, Jonathan Kellerman, Joseph Wambaugh, Ngaio Marsh o Roger L. Simon. Westlake lo dejó muy claro en una entrevista hace unos años (13), ante la pregunta de por qué nunca los policías protagonizaban sus novelas: "La Autoridad se las apaña muy bien. No necesita mi ayuda". Una autoridad en crisis moral, consecuencia de una América que va olvidando las referencias heroicas del pasado para constatar su corrupción y desencanto.

Javier Coma lo aclaró en fecha temprana en el capítulo que dedicó a Westlake en *La novela negra* (14): Westlake /Stark en los 60 resucita "en dicha época el estilo nervioso y entrecortado de la escuela «Black Mask», dándole asimismo un sentido crítico agresivamente explícito", así como ha descrito la "constatación del caos social" y se ha centrado en el *outsider*, el marginado que al verse socialmente desplazado, no se enfrenta como antaño con el Orden, sino que lo elude. Para Westlake, en la sociedad "hay dos frentes y los dos son deshonestos".

Todo es sólo una cuestión de legitimidad. Parker/Walker es un solitario (15), que roba no sabemos para qué, que no parece tener ocio, y al que su propio creador imagina siempre a partir de una serie de preguntas: "¿Por qué espera siempre en habitaciones oscuras?; ¿Por qué es tan sumamente leal sin mostrar jamás camaradería?; ¿Para qué es el dinero?". En estas motivaciones desconocidas está buena parte de las claves de los nuevos delincuentes del cine negro desde los 60, personas que no necesitan explicarse, sino sólo obrar para ser entendidas, y que en **A quemarropa** tuvieron su bautismo de fuego cinematográfico. Westlake quiso aclararlo aún más cuando planteaba que, en cierta medida, Parker se asemeja a los personajes del *neopolar* francés y se distancia de la novela negra convencional: "la diferencia entre los ladrones de ficción franceses y los ladrones de ficción americanos es que los franceses roban porque eso es lo que hacen, mientras que los americanos roban con el fin de conseguir dinero para la operación de su sobrina tullida". Así, Parker puede ser descrito en cuatro frases como lo hacía Jesse Sublett en la entrevista ya citada en el *Austin Chronicle*: *"He is the Material Man, the ultimate Just Do It Guy. Show me the money? Gimme a break"* (Es el Hombre Material, el más moderno. Simplemente, hazlo, tío. ¿Me muestras el dinero? Dáme un respiro o No me vaciles).

Parker no es ya el sociópata al estilo Cody Jarret de **Al rojo vivo** (White Heat, 1949, de Raoul Walsh). Es el modelo de los nuevos tiempos. Un individuo utilitarista y amoral, al menos desde la concepción de moral que se maneja desde el pacto social, pero que no está exento de una deontología profesional. En el pergeño de Walker hay algo de moral en su sentido convencional, oculta tras el inexpresivo semblante, pero deducible de sus acciones. La película de Boorman, en general, posee unas dimensiones éticas más amplias y humanizadas que las ofrecidas por Westlake, pero por ello mismo resulta más ingenua que la novela de la que procede, en la que la idea de profesionalidad se sobrepone a la de la marginalidad del delito. Walker, a los pocos minutos de comenzado el metraje, se enfada con su socio Mal porque ha disparado sin necesidad a los hombres que estaba robando. Es un detalle creado para ganar a Walker a nuestra causa, para hacerle más humano y cálido. No es que Parker hubiese disparado en las mismas circunstancias, es que no lo haría por razones estrictamente prácticas, y no humanitarias.

Observando **A quemarropa** se puede apreciar que algo se ha quebrado en esa vinculación con el cine negro clásico; los diálogos carecen de literatura, e incluso de la rapidez y el ingenio de obras de referencia en este género. Las secuencias no son nada verbales, en ellas ni siquiera se ha buscado la emotividad tan imprescindible en un marco de romanticismo tan exacerbado como es el género negro. Estamos ante los estertores del cine negro académico, y su desvirtuación en aras de felices ejemplos aislados —que llegan a lo largo de tres décadas hasta hoy: **Atrapado por su pasado** (Carlito´s Way, 1993), de Brian De Palma o **Un mundo perfecto** (A Perfect World, 1993), de Clint Eastwood— aún *negros*, y otros que sólo conservan el *look* nostálgico o la recreación superficial de época. Podemos hablar de cine negro viendo **Danzad, danzad, malditos** (They Shoot Horses, Don´t They?, 1969, de Sidney Pollack); **El largo adiós** (The Long Goodbye, 1973, de Robert Altman); **El clan de los sicilianos** (Le clan des siciliens, 1969, de Henri Verneuil); o **Gloria** (1980, de John Cassavetes). Pero no cuando vemos **El Padrino** (The Godfather, 1972, de Francis F. Coppola); **Brubaker** (1980, de Stuart Rosenberg); **Billy Bathgate** (1991, de Robert Benton) o **L. A. Confidential** (1997, de Curtis Hanson).

Se ha señalado la influencia del cine policíaco de Don Siegel en **A quemarropa**, e incluso de los policíacos de Richard Fleischer. Siegel fue, sin sombra de duda, el cineasta especializado desde los años 40 en el cine policíaco y de acción de bajo presupuesto para estudios diversos, como lo atestiguan sus numerosas y eficaces obras en el campo del *thriller* urbano, aunque sus dos mejores películas, **La invasión de los ladrones de cuerpos** (Invasion of the Body Snatchers, 1956) y **El seductor** (The Belogued, 1971), se encuentren fuera del ámbito policíaco. Pero el Siegel al que aquí se alude no es el de **Brigada homicida** (Madigan, 1968), ni el de **Harry el sucio** (Dirty Harry, 1971) o **La fuga de Alcatraz** (Escape From Alcatraz, 1978). Es, sencillamente, el de una obra menor, filmada originariamente para televisión, que rodó en 1964: **Código del hampa**. La coincidencia de Marvin y la Dickinson en esta obra, unida al estilo seco y directo de Siegel y las interpretaciones sobrias y despiadadas del elenco, han hecho a muchos concluir que la semilla de **A quemarropa** está en Siegel. Nada más lejos de la realidad. Boorman y Siegel son, en términos estéticos, casi opuestos. Lo que hay en ambos cineastas respecto a las cintas aquí referidas es el hecho de que Siegel, de forma discreta, apuntó un factor que en **A quemarropa** se haría patente, y que se desarrollaría a lo largo de las siguientes décadas: la fascinación por el profesional del crimen, pulcro, preciso, casi castrense. Amoral y efectivo. La violencia ocasional que se desenvuelve alrededor de Marvin en **A quemarropa** remite directamente al plano de **Código del hampa** en que Angie Dickinson es casi defenestrada por Marvin desde un elevado piso de un inmueble, sólo para que le confiese dónde está el dinero que busca.

La herencia de **A quemarropa** no existe. Se trata de un caso aislado, con concomitancias con parte del cine de época, y con la particularidad de ser uno de los puentes entre una concepción y otra del cine policíaco y de acción. No existe una consecuencia directa del éxito del largometraje de Boorman ni siquiera a la hora de establecer una continuidad del personaje en nuevas producciones cinematográficas (16). Parker reapareció en pantallas a partir del año siguiente en otras películas de la MGM, pero ni se llamaba Walker, ni lo interpretó Lee Marvin, ni guardó semejanza alguna con la obra de referencia. Más interés despierta la hasta ahora última aparición del personaje creado por Westlake/Stark: **Payback** (1999), de Brian Helgeland —coguionista de **L.A. Confidential**—. Más de treinta años después del rodaje de la película con Lee Marvin, salió adelante este proyecto de nueva versión de **The Hunter/Point Blank**, intentando rescatar de novela y película determinados elementos y a un tiempo distanciándose de ambas... para terminar perdiéndose por falta de referencias. Este *remake* es una producción que asemeja un intento de alterar la imagen profesional de su absoluto protagonista, Mel Gibson, que sin embargo resulta contraproducente en este sentido al reafirmar no sólo dicha imagen, sino servir como demostración de las limitaciones interpretativas del

actor, que de personaje turbio y moralmente ambiguo pasa rápidamente a asumir el rol ya ensayado una y otra vez de tarado amigo del gatillo y de la clastomanía lúdica que ha demostrado hasta la saciedad en el interminable ciclo **Arma letal**. Todo en **Payback** parece una visión degradada y residual del mundo de Westlake, localizando un argumento más simplista en el marco de la mafia china, con un Porter/Parker cuya mujer es heroinómana y cuyo socio juega al sadomasoquismo, y que se maneja sin sutileza ni misterio tras su personalidad.

El que no existiese continuidad clara para Walker/Parker, según ha contado Westlake (16), se debió a Lee Marvin, que se negó a las ofertas de la productora MGM para continuar con el personaje. "Lee Marvin no quería hacer secuelas. Concretamente, rechazó hacerlas. Por lo que no puedes usar el nombre de un tipo que nunca va a hacer otra". Esto último se refiere al hecho de que siempre Parker ha recibido un nombre diferente en cada adaptación, desde el Walker de la película de Boorman hasta el Porter de **Payback**. Si nunca se llamó Parker, fue a causa de la propiedad del nombre gestionada por los agentes literarios, y al condicionante de que la segunda adaptación recayese en un actor afroamericano, por lo que se desvirtuaba cualquier clase de referencia física, y "se terminó convirtiendo en una costumbre" buscar una nomenclatura en cada versión.

Pero se llame como se llame, que nunca será su nombre de pila, Parker continúa ahí treinta años después, sentado en la oscuridad planeando un nuevo robo para hacerse con un dinero que no sabemos a qué destinará. Tal vez siga teniendo la misma utilidad que aquellos 93.000 dólares: cumplir con su tarea como un profesional y justificar con ellos su honra. Como el oro que buscara el Auda Abu Tayi que interpretó Anthony Quinn para David Lean en **Lawrence de Arabia** (Lawrence of Arabia), aquel mismo año de 1967, Walker busca su ganancia porque sólo el botín convierte sus acciones en honorables. Sólo el dinero puede dar sentido a su vida y lavar su honor y su conciencia.

NOTAS:

(1) La serie de Parker ha tenido una publicación bastante irregular en nuestro idioma. En España, la obra fundacional de la saga, *The Hunter*, vio la luz primeramente en la colección Club del Misterio de la Editorial Bruguera. A imitación de las ediciones en su idioma original desde el 67, llevaba el título correspondiente de la adaptación cinematográfica: *A quemarropa (una aventura de Parker)*. Posteriormente, se ha reeditado en 1999 por Ediciones B —Colección VIB— tras el estreno del *remake* de **A quemarropa**, bajo el título **Payback**. La editorial Júcar, en su modélica colección Etiqueta Negra, se preocupó en los 80 de dar a conocer buena parte de las mejores novelas de Westlake, y entre ellas figuraban dos textos sobre Parker, *El hombre que cambió de cara* (The Man with the Getaway Face) y *La luna de los asesinos* (Butcher´s Moon). Al margen, ediciones hispanoamericanas de los 60 y 70 —Novaro, Sudamericana— de cuatro novelas —las dos anteriores, más *El golpe* (The Score) y *El equipo* (The Outfit)— son todo lo que se puede encontrar sobre Parker en español, y sólo una en catalán —*El gran cop* (The Score)— y otra en vasco —*Ebiztaria* (The Hunter/Point Blank)—.

(2) La edición que acompañó siempre a la novela negra clásica, aunque existan numerosos casos de publicaciones en *hard-cover*, fue la de corte popular, desde los primeras revistas *pulp* hasta lo que se conoció como la década del *paperback* o libro de bolsillo durante los años 50. Esta época fue especialmente relevante para la formación de Westlake, ya que en colecciones de *paperback* conoció la obra de autores como Chester Himes, David Goodis, John D. MacDonald o Peter Rabe, que han dejado marcada influencia en su universo creativo. De hecho, *A quemarropa* fue una novela que escribió Westlake para Gold Medal y que esta editorial de *paperbacks* le rechazó ("No se me había ocurrido que Gold Medal no apreciaría el hecho de que yo hubiera escrito un libro (al estilo) Gold Medal").

(3) Donald E(dwin Edmond) Westlake (1933), neoyorkino, publicó su primera novela en 1960 —*The Mercenaries*—, y desde entonces han visto la luz un centenar de volúmenes con su nombre en la portada, o con alguno de sus variados pseudónimos —Tucker Coe, con el que creó el personaje del expolicía y detective privado sin licencia Mich Tobin; Curt Clark, Timothy J. Culver, Morgan J. Cunningham, Samuel Holt—, y entre los que destaca el de Richard Stark, casi privativo de las aventuras de Parker. La obra de Westlake, como ya se ha mencionado, ha sido divulgada en España de forma preferente por la editorial Júcar durante los 80, aunque en Cataluña han tenido también difusión las traducciones en el idioma autonómico a través de Edicions 62-Península, en la legendaria colección Seleccions de La Cua de Palla. Hasta fechas recientes era posible encontrar hasta cuatro decenas de ediciones diferentes de novelas y textos menores de Westlake. Asimismo, existe una página *web* oficial sobre el novelista: HYPERLINK http://www.geocities.com/Athens/Delphi/3632/westlake.htm

(4) El humor es una faceta muy poco frecuentada en la novela negra, y autores ya modernos como Lawrence Block o el delirante Jerome Charyn, y algunos con toques nostálgicos —como Andrew Bergman o Stuart Kaminsky— lo han explotado de forma un tanto paródica. Hasta Westlake no se contó con un autor que recurría a la humorada con habilidad y un esquema previo.

(5) El origen del término "negro" es un tanto difuso, y para responder a esta cuestión se barajan diversas respuestas. No obstante, sigue siendo la más aceptada la que estipula que no es un concepto creado en su país de origen, EE.UU., sino que fue acuñado por la crítica francesa años después. Al parecer, la editorial parisina Gallimard fue la primera que publicó en Europa los clásicos de la novela negra, que entonces no era denominada así por sus autores. La legendaria colección en la que fueron apareciendo los centenares de títulos, con gran éxito, era de tapas negras y se denominaba *Série Noire* ("Serie Negra"), por lo que este género pasó a denominarse "negro" (*noir*) por "contaminación" lingüística. Y, por extensión, el cine emanado de dicha literatura recibió la misma nomenclatura. Es un caso paralelo al del término italiano *giallo* (amarillo) para denominar la literatura y el cine de misterio en Italia, porque la primera colección moderna de novelas de este género en ese país (publicadas por Mondadori) disponía siempre en las cubiertas un recuadro enmarcado en color amarillo.

(6) "¿De qué hablamos cuando hablamos de cine negro?"; en *Dirigido. Revista de cine,* nº 268, mayo 1998.

(7) En "Having Words with... Donald Westlake", entrevista de Jessica Branch para *Citysearch,* 11 de marzo del 2000.

(8) Exceptuando las adaptaciones de novelas sobre Parker, las versiones cinematográficas de novelas de Westlake son hasta la fecha: **Un millón en un cadáver** (The Busy Body —1966—, de William Castle); **Un diamante al rojo vivo** (The Hot Rock / How to Steal a Diamond in Four Uneasy Lessons —1972—, de Peter Yates); **Cops & Robbers** (1973, de Aram Avakian); **El loco, loco asalto a un banco** (The Bank Shot —1974—, de Gower Champion); **Jimmy the Kid** (1983), **Le Jumeau / The Twin** (1984, primera versión cinematográfica de *Two Much*); **A mí... que me registren** (Why Me? —1989—, de Gene Quintano); **Two Much** (1996, de Fernando Trueba); **La divine poursuite** (1997 —versión de *Dancing Aztecs*—); **Jimmy the Kid** (1999), **A Slight Case of Murder** (1999, versión televisiva de *A Travesty*) y **What´s the Worst that Could Happen?** (rodaje previsto para el 2001).

(9) La carrera de Westlake como guionista, al contrario que como novelista adaptado, es poco prolífica y nada significativa. Para la pantalla grande, sólo cinco guiones, dos originales y tres adaptaciones, entre las que descuella **Los timadores** (The Grifters, 1990), de Stephen Frears, adaptación de una novela de Jim Thompson que supera el original literario y una de las películas en la línea más clásica del cine negro que hemos visto en las últimas décadas. Fue justamente galardonada con el Oscar al Mejor Guión Adaptado.

(10) *Halliwell´s Film Guide,* 8ª edición, realizada por John Walker, impresa por Grafton Harpercollins, Londres, en 1991.

(11) "No Prozac for the Wicked". Entrevista a Westlake de Jesse Sublett en el *Austin Chronicle,* 29 de diciembre de 1997.

(12) Declaraciones hechas a Quim Casas en "The General. Entrevista a John Boorman"; nº 275 de *Dirigido. Revista de cine,* enero de 1999.

(13) "Naughty, but also nice". Entrevista de John Skow a Westlake en *Time Magazine: The Arts-Books,* 3 noviembre del 97, vol. 150 nº 18.

(14) "La novela negra", *El Viejo Topo,* Barcelona, 1980. La moda de lo *negro* a comienzos de los 80, efímera como todas, dejó sin embargo obras que siguen siendo de referencia obligada para todo aficionado o profesional, especialmente el *Diccionario de la novela negra* (Anagrama) y el *Diccionario del cine negro* (Plaza & Janés), ambos de Javier Coma. En este sentido, la deuda que todos hemos contraído con la labor investigadora y divulgativa de Javier Coma es inmensa.

(15) Geoff Andrew, en su *Hollywood Gangsters* (Gallery Books, Nueva York, 1985), define precisamente a los nuevos criminales del cine de los 60, a lo largo de todo un capítulo, como *Rebels and Loners*; rebeldes y solitarios que ya no luchan contra el sistema, sino que practican la rebeldía del desprecio y la soledad del que elude cualquier clase de compromiso.

(16) Cfr. Entrevista en el *Austin Chronicle* ya citada.

VIGENCIA DE WILLIAM IRISH

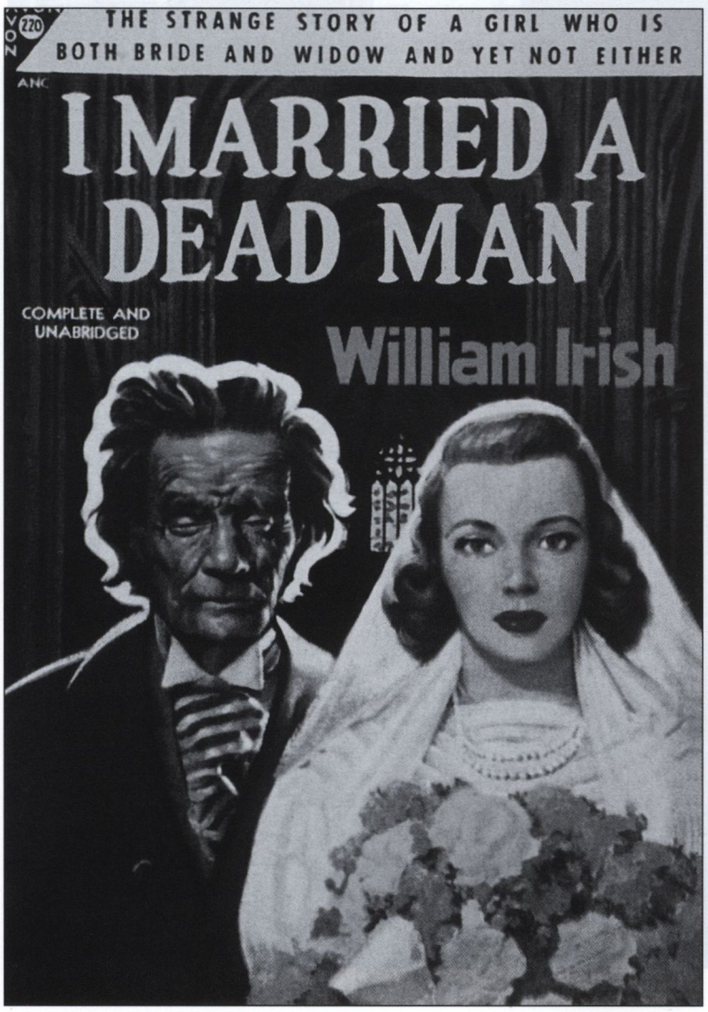
DOLORES CONQUERO

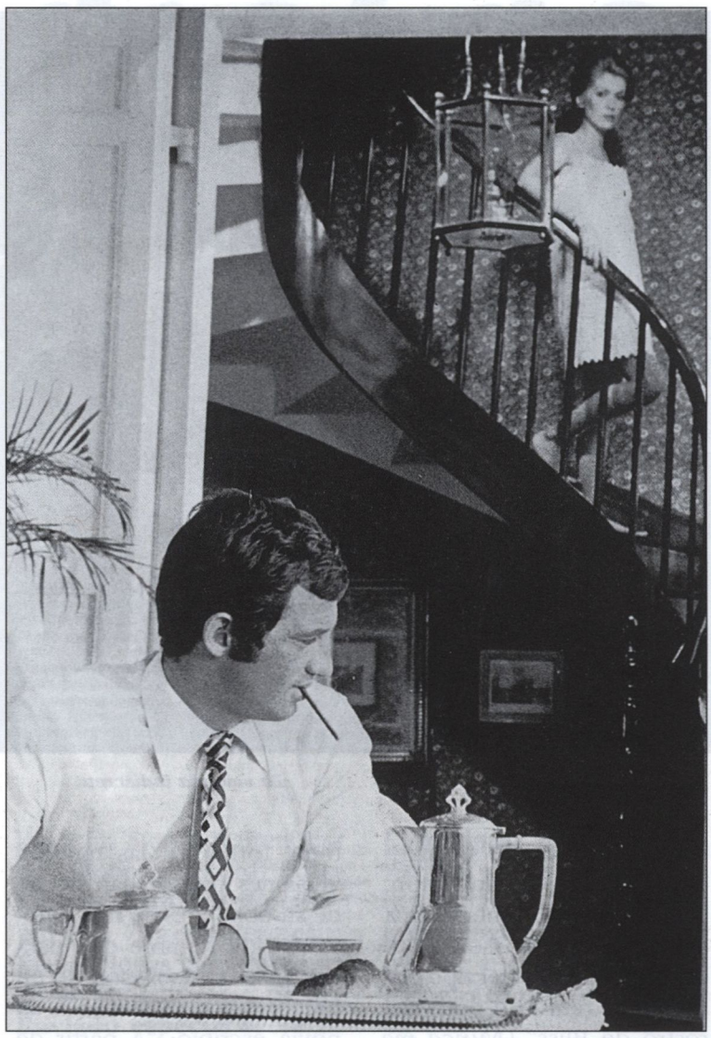
Sus relatos están detrás de numerosos títulos del cine negro, no tanto como adaptaciones directas de éstos cuanto por contar con una serie de elementos propios que, siendo como son característicos de su obra, han sido apropiados por numerosas películas. Estoy hablando de ciertas atmósferas nocturnas y angustiosas, del miedo y la soledad que acosan a sus personajes, de esos seres víctimas del azar (cuando no del error), de una amenaza ante la cual poco se puede hacer y que bien podría resumirse en el "Hemos perdido. Eso es todo lo que sé", que aparece al final de *Me casé con un muerto*, la novela en que se basó la película **Mentira latente**, de Mitchell Leisen (1950).

Cornell Woolrich (más conocido por el pseudónimo de William Irish), era un maestro del suspense que dotaba a sus relatos de un ritmo febril, propiciado por el calculado despliegue de datos y por la duda en que muchas veces sumergía al lector; un escritor de cuya mente surgieron las pesadillas de las que después beberían postreros escritores o cineastas. Y sin embargo, su nombre se pierde con frecuencia en los fríos datos, que reducen su influencia en el Séptimo Arte a tres adaptaciones de obras suyas: **La ventana indiscreta**, de Alfred Hitchcock (1954), y **La novia vestía de negro** (1969) y **La sirena del Mississippi** (1969), ambas de François Truffaut. Cierto que éstas son las mejores películas que se han hecho nunca de originales de Irish, pero no es menos cierto que sus novelas y relatos cortos fueron llevados al cine hasta en 26 ocasiones, y aunque algunos de ellos no están ni remotamente a la altura del original, otros cristalizaron en títulos tan interesantes como **The Leopard Man**, de Jacques Tourneur (1943); **La dama desconocida**, de Robert Siodmak (1944); **Ángel Negro**, de Roy William Neill (1946) o **Mil ojos tiene la noche**, de John Farrow (1948), películas que abordaban temas como el de la carrera contra reloj para salvar a un hombre inocente o el del hombre común que acaba por convertirse en asesino, hoy recurrentes pero

entonces completamente novedosos y originales.

¿Por qué, entonces, Irish no ocupa el puesto de honor que con frecuencia se reserva a William R. Burnet, Dashiell Hammett o James M. Cain? Quizá porque, siendo como era un referente indiscutible para muchos cineastas del género negro y pese a contar en sus escritos con abundantes descripciones cinematográficas, no tuvo la suerte de que alguien hiciera una obra maestra partiendo de los relatos cortos que tan bien dominaba (Hitchcock lo hizo en **La ventana indiscreta**, sí, pero ni en el cuento original está el mejor Woolrich ni cabe englobar esa obra en el género que le hiciera famoso). En cambio, el famoso cineasta realizó para la serie de televisión **Suspicion** una versión de *Three O´Clock* hoy casi olvidada y que se sitúa entre lo mejor de ambos. Y hablando de Hitchcock, no deja de ser curioso que, pese a compartir tanto con Woolrich (o precisamente por eso), apenas hable de él y de su obra en el famoso libro *Hitchcock/Truffaut*. En las páginas dedicadas a **La ventana indiscreta**, responde al director francés: "Tenemos al hombre inmóvil que mira hacia el exterior. Es una primera parte de la película. En la segunda parte aparece lo que ve y en la tercera muestra su reacción. Esto representa lo que conocemos como la más pura expresión de la idea cinematográfica". Y esa es toda la mención que el llamado mago del suspense hace del escritor, algo inconcebible si tenemos en cuenta que





La sirena del Mississippi

Saboteur (no confundir con **Sabotaje**) incluye una escena que se desarrolla dentro de la estatua de la Libertad, (precisamente el mismo escenario en que se desarrolla el relato de Irish *Red Liberty*) o lo mucho que títulos como **Sospecha** o **La sombra de una duda** deben a varios relatos de aquél.

Woolrich, además, comparte con Hitchcock un elemento decisivo: el sacrificio de la verosimilitud en beneficio de la emoción. Las tramas del escritor carecen de eso que se llama lógica funcional, es decir, algunos de los hechos que narran son poco probables; ahora bien, en ningún momento Woolrich roza el absurdo. Sitúa a sus personajes en entornos urbanos en teoría realistas y los enfrenta a situaciones insólitas pero perfectamente creíbles. Sólo después de leídas uno se pregunta sobre la casualidad de ciertos sucesos sin los cuales la historia hubiera sido muy distinta, pero en ningún momento siente que ha sido víctima de ninguna trampa. Woolrich, como Hitchcock, va al grano, y además el escritor prescinde de toda descripción externa para centrarse en lo que realmente importa. Sus únicas concesiones son para mostrar lo que desde el principio nació como una imagen (así cuando en *Cita en negro* se dice: "Sus labios se encontraron en un primer beso. Sharon no se dio cuenta de que estaba piso-

La ventana indiscreta

teando la carta de su marido. Debajo de su talón, podía leerse: ... queridísima esposa"); el resto son matices psicológicos del tipo "La sangre se retiró un poco del rostro de Bliss" (*Nunca me volverás a ver*). Ésa es una de las razones por las que su obra permanece viva: con frecuencia se desarrollan en el Nueva York de la Gran Depresión, pero bien podrían situarse en cualquier otra ciudad y (omitiendo pequeños detalles) ahora mismo. Sus personajes viven en un entorno hostil, están con frecuencia solos y deben hacer frente a un mal abstracto que puede estar en todas partes. Si a eso añadimos cómo nos los muestra en breves e intensas pinceladas, entenderemos por qué cuando sabemos de las desventuras de sus criaturas no tardamos en identificarnos con ellas, y así su angustia es nuestra angustia, su miedo es nuestro miedo.

Porque hay algo en lo que Irish es único y que apenas toma forma en las muchas versiones que se han hecho de su obra, y es su rara emotividad. El hombre que para describir la desolación de un muchacho que pierde a su novia escribió: "A partir de entonces, serían siempre las ocho en el reloj de Johnny, y en su corazón, y en su cerebro" (*Cita en negro*); el mismo que en 1940 publicó un relato (*Marea roja*) que cuenta cómo una mujer descubre que su marido es un asesino y resume así su horror: "Lo peor era que no hacía tanto tiempo que aquel hombre y ella habían bailado a la luz de la luna, habían intercambiado besos y promesas bajo las estrellas", buscó toda su vida un amor que le fue negado y que en sus fantasías se mostraba tan perfecto como esquivo. Su difícil vida, su dolor, están en la raíz de la empatía que muestra hacia los seres salidos de sus páginas.

De producción ingente y no siempre acertada (su mayor error fue escribir mucho, tanto que no siempre pudo estar a la altura de sí mismo), Woolrich fue mucho más que el autor de las sorprendentes tramas o el artesano que, en sus mejores momentos, atrapaba la atención del lector como nadie. Su obra tiene muy poco de banal, y no conozco mejor definición de la misma que la que Francis M. Nevins, Jr. hace en la edición de una antología del escritor (Alianza Editorial, 1986): "Deberían leerla los teólogos para comprender qué es la desesperación, los filósofos para entender el pesimismo, los historiadores sociales para analizar la Depresión, y los que se preocupan por los sentimientos del hombre para experimentar a través de él lo que significa estar completamente solo".

La ventana indiscreta

Periodistas EN NEGRO

VÍCTOR ARRIBAS

A Antonio Vega, *in memoriam*

Al periodismo o se le quiere con locura, o se le detesta. En esa doble lectura se ha movido siempre el cine, y en especial el *film noir* americano, el que se desarrolló en el tercio central del siglo ya agonizante, apoyando ciegamente a los más conspicuos directores de periódico en la ficción, y de igual forma crucificando a los detestables gusanos que promovían el crimen, la mentira, la delación y la delincuencia. En eso el cine, una vez más, es reflejo de la realidad. En esta profesión que muchos dicen bendita, te encuentras al sobornado y al insobornable, al corrupto y al incorruptible, al zafio, al cobarde de espíritu, al comprometido, al interesado y al altruista, al irresponsable, al pura sangre profesional y al oportunista, tipologías todas ellas que han sido plasmadas con acierto en la pantalla. Y, además, en buena parte de los géneros considerados hoy como clásicos: Dutton Peabody (Edmond O´Brien) en el *western* **El hombre que mató a Liberty Valance** (The Man Who Shot Liberty Valance); Ann Mitchell (Barbara Stanwyck) y Connor Macaulay (James Stewart) en las comedias **Juan Nadie** (Meet John Doe) e **Historias de Filadelfia** (The Philadelphia Story); Warren Justice (Robert Redford) en la romántica **Íntimo y personal** (Up Close & Personal); Johnny Jones (Joel McCrea) en la intriga hitchcockiana **Enviado especial** (Foreign Correspondent); Charles Foster Kane en el drama **Ciudadano Kane** (Citizen Kane), todos ellos han demostrado la versatilidad que la figura del periodista permite al cine, las múltiples historias en que puede verse envuelto, y las mil y una formas de desenvolverle... o cavar su tumba para siem-

El gran carnaval, *de Billy Wilder*

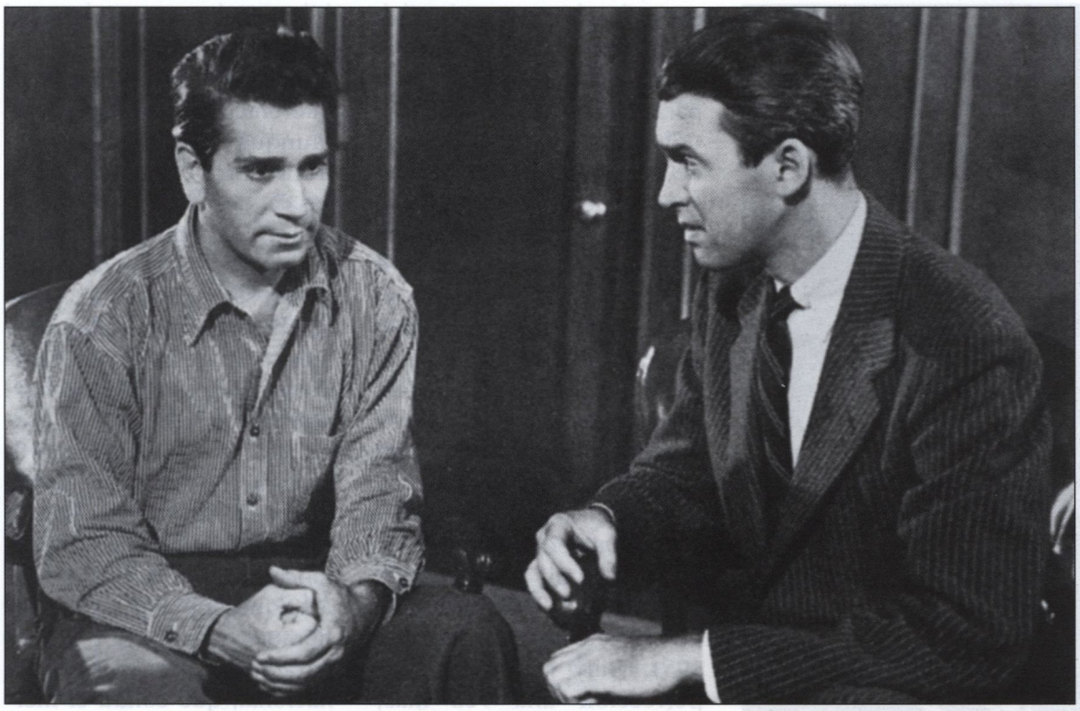
***El reloj asesino**, de John Farrow*

pre. Son variados y ricos registros normalmente situados al filo mismo de la ley y/o la ética, ya que cuando no golpean con dura mano a la primera, castigan sin piedad a la segunda entendida como la inalcanzable deontología que se estudia en la facultad. No valen medias tintas con ellos, no hay en esos retratos periodistas vulgares o aplicados ratones de redacción que no logran pasar nunca a la historia. Lo negro y el periodismo, el crimen y el poder de la prensa, son conceptos que en el subconsciente colectivo anidan juntos hasta confundirse: el periodista del cine negro es un sabueso que hace las veces de investigador privado o agente de policía, que suele ridiculizar a éstos y que desentraña complicadas tramas de asesinatos, delincuencia organizada, juego, entramados políticos corruptos, en frecuentes ocasiones cayendo él mismo en las redes de lo que trata de denunciar. Las armas de fuego, los revólveres, las porras, devienen máquinas de escribir y blocs de notas, o se transforman en esa salvadora Polaroid que esgrime Joe Pesci como única defensa en **El Ojo Público**, de Howard Franklin, la última gran película del género negro que retrata la ambigua profesión del informador mezclado en asuntos sucios. Habrá que esperar a que Tim Burton, David Mamet, Oliver Stone o el mismísimo Paul Schrader metan la cabeza en la jungla periodística para sacar más lingotes de oro de esta mina cinematográfica.

Volviendo a los géneros, ¿acaso no son negras **Chantaje en Broadway**, **La barrera invisible** o las tres mejores versiones que se han hecho de la obra teatral de Ben Hetch **The Front Page** con Milestone, Hawks y Wilder? Quien discuta su negrura, disfrazada de drama elitista la primera, de denuncia del antisemitismo la segunda, o de caricatura viperina la tercera, se ha quedado en la mera anécdota, y en ellas hay periodistas situados en ese filo de la ética del que antes les hablaba. El periodista en negro es

Lo negro y el periodismo, el crimen y el poder de la prensa, son conceptos que en el subconsciente colectivo anidan juntos hasta confundirse

***Mientras Nueva York duerme**, de Fritz Lang*



Yo creo en tí, *de Henry Hathaway*

gente para la que, como reconocía Tony Curtis en la película de Mackendrick, la integridad es como el sarampión, y se entregan a la medicación más expeditiva para combatirlo. El periodista en negro es, como Humphrey Bogart en **El cuarto poder** (Deadline USA), un profesional íntegro que busca la salvación del medio de comunicación al que quieren silenciar el poder del capital y de la inmundicia. El periodista en negro es, también, el plumilla John Ireland de **El Político** (All the Kings Men) que ha cubierto una campaña electoral y, seducido por el candidato a gobernador, sucumbe a sus favores descubriendo más tarde con sorpresa su actitud dictatorial, déspota y corrupta del líder de masas trazado con maestría por el *blacklisted* Robert Rossen. El periodista en negro es, como el "Secretitos" de **L.A. Confidential** que incorporaba Danny De Vito, al que convierten en un colador por husmear demasiado en contra de la dirección del viento. Todavía hoy, siglos después de inventados la profesión y el hecho periodístico, discutimos en los foros "mediáticos" sobre el verdadero papel que debe desempeñar el periodista, su utilidad social, su rol de defensor de la moralidad y la ley, su papel de educador, notario aséptico de los hechos, o bien como adalid del negocio de la información, como vendedor de noticias y exclusivas sin reparar ni en precio ni en perjuicios hacia terceros. El cine negro ha sabido reflejar esa dualidad.

Muchos de los escritores, guionistas o directores que han participado en la producción de películas negras supieron ser antes cocineros de la información, reporteros, cronistas, articulistas o redactores de sucesos. En la lista tenemos a Billy Wilder, Richard Brooks, Sam Fuller, Horace McCoy, el propio Rossen... Narraron, negro sobre blanco, cientos de historias sacadas directamente del natural, de la realidad, teclearon en sus Underwood, bucearon en las fuentes y lograron camelarse a los informadores. Sus películas abarcan no menos cuatro décadas y una veintena de títulos reseñables con cierta entidad, que en España han sido vistos de forma desigual y alguno de los cuales ha pasado inédito por nuestras pantallas, aunque las emisiones televisivas o las ediciones videográficas han reparado algún desliz en este aspecto de distribución, con regocijo, todo hay que decirlo, de las generaciones que hemos descubierto buena parte del cine añejo a través de la pequeña pantalla, ¡qué remedio! Hay en esa veintena de films, creo que media docena de obras maestras del género con referencias tangenciales o absolutas al mundo de la prensa y los periodistas.

En **Muero cada amanecer** (Each Dawn I Die), dirigida en 1939 por William Keighley, el periodista cae en la red, entra en prisión, y descubre allí los valores de la amistad, la decencia y la palabra de honor... de quien menos lo podría esperar: del mafioso George Raft, al que apodan "Hood", no sé si con resonancias de príncipe de los ladrones. Frank Ross, el personaje de James Cagney, es íntegro y respeta la moralidad, hasta que descubre su precio al publicar las cuentas falsificadas de la mafia de la construcción que han caído en sus manos, y se ve implicado en una muerte. La película (una de esas tangenciales en el subgénero que nos ocupa), pasa a ser entonces un drama penitenciario, en el que las clases tienen un debido respeto (los guardianes exigen el trato de usted a los reos), y en el que Cagney y Raft alcanzan su pacto anti-sistema para quitar la careta corrupta a más de una autoridad.

En prisión nace también

El político, *de Robert Rossen*

***Mientras Nueva York duerme**, de Fritz Lang*

Yo creo en ti (Call Northside 777), obra del prolífico, e infinitamente superior a la consideración de artesano con que siempre se le ha tratado, Henry Hathaway, muy querido por el cine negro, y muy directo en el dibujo del perfil del periodista como investigador de asuntos archivados por la policía y los tribunales. Estamos ya a finales de los años 40, en 1948, y Hathaway logra uno de sus títulos más injustamente subvalorados. En él tenemos a dos tipos imprescindibles como son McNeal, James Stewart, el redactor de sucesos suspicaz y curioso en grado sumo (mimbres que deberían adornar todo cesto que contenga noticias), y su director en el periódico de Chicago, con el rostro de Lee J. Cobb. ¿Cuantos periodistas repasan hoy las páginas de los anuncios por palabras para descubrir historias? Créanme si les digo que apenas ninguno, así que pocos lograrán un temazo como el que McNeal se apunta al descubrir que alguien ofrece 5.000 dólares por pistas que permitan capturar al asesino de un policía en un suceso ocurrido hace más de una década. Dicho y hecho, y por suerte apoyado por un director tan perspicaz como el sabueso de la información que es McNeal, que investiga, busca y rebusca, se deja la vista repasando nombres y fotos en archivos, y descubre que es la madre de un preso condenado por ese crimen, fregona de escaleras como medio de subsistencia, la que busca pistas para sacar a su hijo (Richard Conte) del penal. Un aroma de verdad recorre la investigación del periodista, que inspiró vagamente al recientemente interpretado y dirigido por Clint Eastwood en **Ejecución inminente**, aunque su recuerdo se nos haya difuminado a muchos, los que creemos que Eastwood estuvo "cansino" en esta historia y en su forma de narrarla (¿verdad, amigo Torres-Dulce?).

Para seguir la pista a los sabuesos de la noticia hay que saltar de década: en 1951, Billy Wilder roza la perfección una vez más, aunque nos pese a los que nos ganamos nuestro pan con el negocio de la información, con **El gran carnaval** (Ace in the Hole), en la que el auténtico agujero al final es el que nos deja en el alma el desalmado Kirk Douglas-Charles Tatum. Después de todo lo que se ha escrito y dicho sobre este guión, afilada, acerada y despiadada crítica de Wilder hacia el oficio en el que hizo sus primeros balbuceos con la pluma, no queda más que repetir lo que Javier Coma ha dicho del personaje en diferentes libros consultados (aunque más bien debería decir libros "de cabecera"): "es la desmitificación de la figura del periodista"; "supone un feroz ataque al periodismo sensacionalista", o "es un violento e inescrupuloso fabricante de noticias". Viendo una vez más **El gran carnaval** nos volvemos a preguntar si en realidad el órdago con forma de puñal envenenado va más contra la sociedad americana, escenificada en la población de Albuquerque que acepta el número ideado por Tatum para rentabilizarlo a escala nacional, que contra el mercenario sin escrúpulos que es el propio Tatum, o tal vez contra el sheriff que consiente el espectáculo, o quizás cargue en mayor medida contra la avaricia de la mujer del pobre Leo Minosa, atrapado allí abajo sin poder opinar del evento establecido en torno a su tragedia. Siempre nos haremos esa pregunta, aunque la evidente respuesta señala al oportunista que pone en peligro la vida de un hombre para

Muchos de los escritores, guionistas o directores que han participado en la producción de películas negras supieron ser antes cocineros de la información, reporteros, cronistas, articulistas o redactores de sucesos. En la lista tenemos a Billy Wilder, Richard Brooks, Sam Fuller, Horace McCoy, el propio Rossen...

lograr lo que en buena lid no ha conseguido, el éxito profesional. Un circo tiene muchos payasos, y Wilder puso a trabajar a todo su elenco.

Scandal Sheet (Trágica información) nos mete de lleno en el análisis de la figura del director de periódico. Otro *cult-director*, el cada vez más reconocido (especialmente en la órbita del cine negro) Phil Karlson, se atrevió con una novela de Sam Fuller, y acompañado de algunos habituales del género como el operador Burnett Guffey o los actores Broderick Crawford y John Derek, diseñó un diario al borde de la quiebra que es reflotado gracias a un amarillismo muy efectivo: el director Mark Chapman impone portadas y grandes titulares dando al lector la carnaza que más le gusta, pero al final se convierte en víctima de su propio sensacionalismo. Moraleja a anotar por aquellos que defiendan este tipo de prensa, y sobre todo por los que la pongan en circulación: Chapman escondía un oscuro pasado y se ve obligado a matar a su ex-mujer, crimen que investiga, con la sagacidad que el propio director le ha inculcado, su alumno el reportero McCleary, y no puede prohibir la investigación periodística del asesinato del que es autor... Muy distinto es el Hutchinson que materializa Bogart en **El Cuarto Poder**. Un zorro viejo que se las sabe todas, y que ve cómo su creación, el periódico *The Day,* va a ser cerrado por sus ideas demasiado progresistas, algo que sirvió a Richard Brooks en 1952 para contestar a su manera a la caza de brujas desatada en Hollywood, a pesar de la reticencia del jefe de la producción, el magnate Zanuck, que veía demasiado delicado y atrevido el asunto para los tiempos que corrían. En la película hay periodistas veteranos, los "románticos" de la profesión como se suelen autodenominar, como el propio Bogart, Paul Stewart y Ed Begley, que lucharán contra las hijas del fallecido propietario que pretenden venderlo ¡a la competencia, al *Standard*! El sacrilegio lo podemos imaginar si en el panorama de la prensa escrita de nuestro país ocurriera algo similar. Por suerte hay alguna ayuda para los desesperados náufragos, como la viuda del magnate, Ethel Barrymore, o la madre de dos víctimas de los sicarios del mafioso local, que en clarividente apreciación justifica su presencia ante el director del rotativo alegando que ella no conoce a la policía, pero sí a su periódico. El tipo de periodista que plantea Brooks está en las antípodas del que Wilder nos dejó un año antes.

Pero nos queda un condimento para terminar de definir la personalidad que el cine negro ha otorgado al periodista-investigador: la ambición de poder, la competitividad por un puesto de relevancia, la codicia por ser el primero. En esa pugna, pocas veces limpia y profesional, andan metidos los tres aspirantes al cargo de director general del *New York Sentinel*, y para lograrlo, su jefe les encomienda convertirse en policías y encontrar al temible "asesino del lápiz de labios", el pretexto argumental que Fritz Lang utilizó en **While the City Sleeps** (Mientras Nueva York duerme) en 1956. El periódico es una colmena, y la descripción de su interior (o mejor, sus interioridades) es un verdadero ejercicio de disección, realizado con mano maestra. Cada aspirante (Thomas Mitchell, James Craig y George Sanders) busca sus apoyos y se autopostula, ejercicios ligados cada vez con más frecuencia al ascenso profesional de los periodistas, pero dentro del pesimismo que la película destila sobre el carácter de rapiña de sus protagonistas, queda la esperanza de que sea el que investiga, el que bucea en las fuentes de la información y ejerce de sabueso periodístico, el que al final se lleve el gato al agua. A uno le reconforta ese final, francamente. Del guión de Casey Robinson y de las aportaciones realizadas por el propio Lang, que como siempre fueron muchas, no hay ni un solo defecto que destacar, ni como denuncia de la manipulación del poder de los medios de comunicación, ni como descripción de atmósferas familiares para la prensa, como ese bar de periodistas al que acude en un maravilloso momento del film la propia "noticia más buscada", el mismísimo asesino que se topa de frente con alguno de sus perseguidores. Las noticias están ahí, solo hay que descubrirlas, y con los argumentos para las películas pasa igual: Fritz Lang se inspiró en un caso real que sacó de los periódicos para crear su propia historia sobre la prensa y la ambición.

El tipo de periodista que plantea Brooks está en las antípodas del que Wilder nos dejó un año antes

El cine negro había comenzado muy temprano a recrear ambientes periodísticos. En 1931, George Hill filmó **Los seis misteriosos** (The Secret Six), situando a Clark Gable como el reportero que solo se moverá contra la corrupción cuando un compañero cae abatido por los disparos de la mafia. **El dedo acusador** (The Finger Points, 1931, John Francis Dillon), con guión de W.R. Burnett, **Okay America** (1932, Tay Garnett), cuya publicidad aseguraba que por primera vez un periodista era mostrado en el cine sin una botella de ginebra, **El reloj asesino** (The Big Clock, 1948, John Farrow), **El misterio de una desconocida** (Chicago Deadline, 1949, Lewis Allen), **Abandoned** (1949, Joseph M. Newman), **Shakedown** (1950, Joseph Pevney), **Un hombre acusa** (The Turning Point, 1952, William Dieterle), o el fresco nocturno **Park Row** de Sam Fuller (1952), completan una rápida relación de títulos imprescindibles. Todos ellos demuestran la plena vigencia del cine sobre el mundo de la prensa, y la actualidad de sus temas que podría ser aplicada a nuestros días de explosión mediática: los sobornos a periodistas, la aplicación de las nuevas tecnologías, la ambición por el poder en los medios, la siempre lamentable muerte de un periódico, la necesaria figura del periodismo de investigación, la relación entre los periodistas maestros y sus alumnos... Todo está plenamente al día.

Del CRIME al CRIMEN del tren

JAIME DE ARMIÑÁN

Los trenes han derramado sobre mí curiosos efluvios, y alguna carbonilla de fascinación, desde los tiempos —ya lejanos *of course*— de la niñez. Mi abuelo Federico Oliver, autor dramático, me llevó de la mano a una estación. Era lógico, mi abuelo Federico podía haber odiado a los trenes o amarlos más allá del último túnel de este mundo. Eligió el camino del amor y se hizo partidario del ferrocarril. Mi abuela Carmen Cobeña —actriz de primera clase— y su marido Federico Oliver se pasaron la vida de tren en tren, de amanecer a madrugada, en invierno o en verano, de la nieve a los cuarenta grados a la sombra, de fonda en fonda, rodeados de cómicos, de partidas de cartas, de historias de teatro, de baúles y de sombrereras.

En aquellos tiempos los cómicos viajaban siempre en tren, un medio de transporte antes romántico, aventurero, galante, peligroso, cueva de homicidas y salteadores, alcoba de mujeres bien perfumadas, escondrijo de ladrones de guante blanco e incluso salón donde se firmaban paces o se imponían tratados: desde *La Madona de los coches cama* a *El Crimen del expreso de Andalucía* todo es tren.

Yo veraneaba con mis abuelos en Cercedilla y por las tardes, ya con la fresca, iba a la estación a ver pasar trenes. Cercedilla era entonces un pueblo serrano sin pretensiones de barrio de capital, y ni siquiera había nacido Paco Fernández Ochoa, héroe de la Sierra del Guadarrama. Los trenes paraban entre túnel y túnel, yo me sumía en la contemplación de las poderosas locomotoras, que resoplaban como ogros agotados por el esfuerzo de comerse niños crudos, y se bebían enormes cantidades de agua, a chorro por un tubo negro. De los vagones de tercera colgaban botijos blancos, por los de primera asomaban viajeros displicentes, y los coches-cama permanecían cerrados, guardando la intimidad y el secreto de espías, asesinos y vampiresas.

También era emocionante ver pasar los largos, a veces eternos trenes de mercancías, que casi siempre despreciaban a la humilde estación de Cercedilla y seguían, jadeando hacia el norte, sucios y orgullosos, proletarios del *camino de hierro* con inmensas boinas de hollín encima de las chimeneas. Incluso yo los hacía sonar de forma distinta: *cacha-rro-te-ca-cha-rro-te,* traqueteaban los mercancías; *¡que-bien-voy-que-bien-voy-que-bien-voy!*, decían los vertiginosos y grandes expresos europeos.

Mi abuelo Federico leía novelas policíacas, sobre todo en verano, y andando el tiempo —que no para de andar y así nos va— me contagió la

costumbre. Muchos de aquellos libros tenían como escenario el tren, y de vagón a vagón se deslizaba el asesino en el Oriente Exprés, en el Transiberiano, incluso en el Expreso de Shanghai. En todos los trenes dignos de tan ilustre título viajaban célebres detectives, desde el Padre Brown y Sherlock Holmes, al chino Charlie Chan, pasando por Hercules Poirot, Perry Mason, Doctor Thorndyke y Philo Vance, *Editorial Molino, Biblioteca Oro, 0'90 pts.*

Transcurrieron los años y el último tren se llevó a mi abuelo Federico Oliver y a mi abuela Carmen Cobeña.

Sería en 1995 o quizá en 1996, con nieve en el Pirineo y barro en los andenes abandonados. Venía crecido el río Aragón, muy cerca de Los Arañones, en Huesca. Allí estaba la estación de Canfranc, tuerta con el ojo huero del túnel de Somport, inservible, magnífica como el fantasma de una catedral del siglo XX, un homenaje al cine que nunca se hizo, con los rótulos medio podridos: *Fonda-Buffet, Vestíbulo-Vestibule, Dirección Francia, Entrada, Direction France, Entrée.* Estuve mucho rato paseando por aquellos andenes desiertos, fracasados, ante la inmensa fachada de la estación donde nunca hicieron migas la Compañía del Norte de España y la *Compagnie du Midi* de Francia, demostrando —una vez más— que siempre hubo Pirineos. Aquella estación abandonada, gloriosa, perdida y emocionante, me hizo pensar en un película que aún no había nacido. Era el escenario perfecto para una historia de las que antes se llamaban policíacas, después de cine negro, del negro al amarillo de *Biblioteca Oro, 0'90 pts.* el ejemplar. Por aquel andén aún se veían las huellas de *Miss Jane Marple* y también las del *Comisario Maigret*, que los dos olfateaban, con estudiada indiferencia, la pista del asesino. La estación de Canfranc es cine y también es literatura.

Con la muerte en los talones

Entre medias fui con mis amigos al Cine Salamanca en la antigua calle Torrijos de Madrid. Pobre calle Torrijos (Don José María de) fusilado en una playa por liberal, muerto sin juicio por el estúpido Fernando VII. La calle de Torrijos perdió su nombre cuando las tropas del general Franco entraron en Madrid en marzo de 1939, y nunca recuperó su identidad: la democracia olvidó al valiente Torrijos, que hoy dicen Conde de Peñalver. Por aquella calle iba el tranvía 51 —Torrijos-Sol— y tenía parada en el Cine Salamanca, un bonito edificio que aún conserva sus modernas curvas. Allí —supongo que sería en 1941 o 1942— vi **Alarma en el expreso**, de don Alfred Hitchcock, a quien yo entonces ignoraba. Aún recuerdo lo que me impresionó la película y cuánto sufrí con las peripecias de la valiente anciana Dame May Whitty, cómo le agradecí al actor Michael Redgrave su noble comportamiento, y de qué forma me enamoré de Margaret Lockwood, que era morena. A mí me pasaba como a Hitchcock. En aquellos tiempos —y aun antes— ya me habían roto el corazón dos rubias; una fina y distinguida, la otra ordinarilla, pero graciosa: me refiero a Carole Lombard y a Ginger Rogers. Margaret Lockwood, la morena, acabó con ellas. Subíamos al tren en una estación de opereta y al arrancar ya estaba envuelto en el misterio. La pobre *Mrs. Froy* desaparecía calladamente, como si se hubiera evaporado, como si nunca hubiera existido.

Sólo la tenacidad de mi amada Margaret Lockwood y el valor de Michael Redgrave —del que yo sentía explicables celos— podían salvar a la anciana de las garras del perverso Paul Lukas. Menos mal que eran ingleses y los ingleses están bien dotados para las artes del espionaje. Dame May Whitty aparece y canta su canción secreta en el Foreign Office. Gloria al tren, a la belleza morena y al maestro Sir Alfred Hitchcock.

Y también a las rubias teñidas y a los corazones volubles de los mocitos. Debo confesar que le tenía cierta ojeriza a la artista Diana Durbin, y que **Tres diablillos** me parecía una estupidez con diábolo, bicicleta, violín y piano, incluido Ray Milland. Luego, en el inmortal Cine Padilla de mi barrio, cerca de Torrijos, una tarde de novillos, vi **La dama del tren**, una película de largo viaje y cochecama, de millonarios muertos y de asesinos imposibles de descubrir. **La dama del tren** tenía dentro a una espectacular Diana Durbin rubia en pijama, y estaba de miedo. Menuda diferencia con la *mentirosilla* en bicicleta e incluso con la chica de **Loca por la música**. Quedé prendado de aquella dama rubia, a la que nunca volví a ver en el tren. Traicioné a la morena Margaret Lockwood y me quedé tan tranquilo: sin embargo Diana Durbin no se llevó al público que le había mimado cuando era adolescente, y quedó tan desguarnecida como Shirley Temple: eso sí, cantando en el coro de una iglesia, y bien casada en Francia.

Un *dry martini* —y mucho saben de este tema los señores Garci y Landa— es un cóctel duro, el brebaje ideal para una película de asesino y víctima en un tren de lujo. Los crímenes bien urdidos se cometen siempre en los grandes expresos. El *dry martini* se sirve en el vagón-restaurante. Recuerdo que en Canarias me explicaron que las novelas policíacas de un solo asesinato se llamaban novelas de *crime*, y las de más de un asesinato novelas de *crimen*. Es una bonita distinción, porque esta película es de *crimen*. ¿Quién perpetra el asesinato? He ahí el problema. Los ingleses —también los americanos— lo dicen más ceñido: *whodunit*. Quizá sea el obispo, la anciana baronesa, la ingenua institutriz, el viejo coronel, el ciego o el lisiado que no pueden levantarse de su silla. Todos tienen motivos para matar, porque el malo es el difunto. El difunto era un canalla y su muerte representa la liberación, pero la justicia es ciega y el detective, un vocacional.

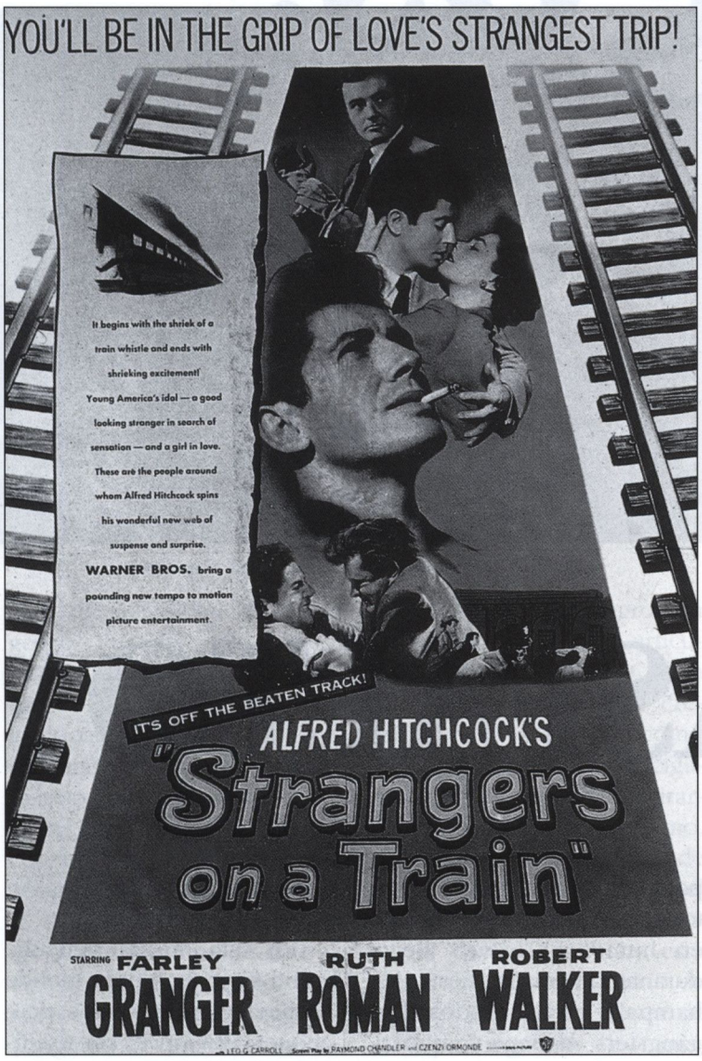
Extraños en un tren

Cuando el crimen que se comete en el tren pinta sórdido —esto suele ocurrir en las películas españolas— en vez del *dry martini* se bebe vino tinto y se come tortilla de patata. Afloran —o pueden aflorar las boinas y los tricornios de la guardia civil— y la sangre es tan roja como espesa y caliente. Sigue marchando el tren, pero ya no vamos en coche cama, estamos en un vagón de tercera o casi siempre en el correo, donde se llevan las sacas, la pasta, la guita, los papeles, la plata, los kilos, los billetes, porque se mata por hambre, nunca por odio o por venganza.

En esta película, de nombre infinito, no podemos olvidar el sonido y mucho menos las palabras. Estamos haciendo un cine de otro tiempo —o ambientado en otro tiempo— donde los gritos humanos formaban parte de la gran banda sonora, porque no había ordenadores, ni llamadas mecánicas. Un empleado con galones gritaba "¡Señores viajeros al tren!", y un negro de uniforme subía amablemente las maletas de la rubia. Por las estaciones de paso, cuando íbamos hacia la cuna del sol, idiomas exóticos —y emocionantes— nos informaban del paso por aquellas estaciones. Si la película era española nunca se dejaba de anunciar la *leche de las Navas*, *las fresas de Aranjuez* o *el mazapán de Toledo*.

¿Y los ruidos? Los ruidos que guarda el tren. La campana, que anuncia la salida del mixto o la inmediata llegada del rápido, nos mete en el cuerpo la emoción del viaje, la tristeza de los que se quedan, la esperanza de los que se van, el miedo del agente secreto que teme ser desenmascarado, el terror de la víctima que sabe que va a morir antes de ver Londres. También se oye el resoplar de la máquina de vapor, el *ralentí* del tren al encarar los andenes y sobre todo el silbido de la locomotora cuando se dispone a partir, porque no es lo mismo partir que salir, y este tren parte. En tono mucho más agudo suena el pito del jefe de estación y sobre la cubierta de cristal golpea la lluvia. Vamos a guardarnos en la manga el sonido del telégrafo sin hilos y el ridículo aviso de un carro de equipajes, una bocina primero, un cláxon ronco después. Ya en el campo —libre el tren— el silbido largo y orgulloso de la locomotora, el tema de los ejes de lujo, del *que-bien-voy,* o del *ca-cha-rro-te* del mercancías. En el vagón-restaurante se miran a los ojos el asesino y la víctima, y en el *wagon-lit* esconde la dama al presunto criminal, del que acaba de enamorarse.

Cuando alumbra el sol el tren tiene una luz especial, muy matizada y suele adaptarse a los paisajes por donde discurre: en Inglaterra mezcla el humo de



Lady on a Train

la locomotora con la niebla y al llegar al páramo no sería extraño escuchar el ladrido lejano del perro de Baskerville. En los Cárpatos la luminosidad de la nieve nos hace entornar los ojos y en España se inunda de sol al cruzar Andalucía. Por las ventanillas cerradas entra la luz formando rayitas de sombra. Siempre en blanco y negro, porque no olvidemos que estas películas de detectives hay que rodarlas en blanco y negro, aunque muchos y gloriosos sean los ejemplos de colores, donde habrá que cuidar el sepia con el ocre y mezclarlos sabiamente con el color de los vestidos de las damas.

El atardecer le sienta bien al tren: desde una ventanilla luce la puesta de sol y no sería raro que, al entrar en un túnel, saliéramos de noche. En los tiempos gloriosos del ferrocarril pasaba un empleado vestido de azul haciendo sonar una campanilla: "¡Primer turno! ¡Primer turno!". Algunos viajeros privilegiados iban a cenar al vagón-restaurante. Pura marquetería, fabricado en Inglaterra, decorado en Bilbao. Los camareros —vestidos de etiqueta— sirven los entremeses variados y la sopa en silencio. En una mesa apartada Agatha Mary Clarissa Miller Christie huye de su marido, el traidor Archibald: la pobre lo ha olvidado todo, incluso el nombre del asesino de Rogelio Ackroyd. Menos mal que la sombra de Hércules Poirot le echará una mano antes de llegar a Estambul. Lástima que en este tren de cine negro ni siquiera se pueda oler la sopa, ni la carbonilla, ni el perfume de las señoras, ni el humo de los ligeros cigarrillos egipcios.

El tren es largo como la vida misma e inmortal como la eternidad temida: pasarán aviones supersónicos por el cielo, invisibles submarinos bajo el agua, cohetes por el espacio, pero jamás —mientras quede una persona de buen gusto en este mundo, un asesino con talento, un policía paciente y astuto y un racimo de sospechosos— jamás desaparecerá el tren en blanco y negro o en color, con carbón o con oculta energía, descubierta o por descubrir.

En cualquier estación del mundo se oye una voz que grita:

—"¡Viajeros al tren! ¡Asesinos al tren! ¡Agentes secretos al tren! ¡Mujeres fatales al tren! ¡Comisarios listos y policías tontos al tren!".

Por un lado sube Marlene Dietrich y por el otro Greta Garbo, que no se saludan. Barbara Stanwyck tira disimuladamente a su marido por la ventanilla y entre las ruedas lo remata Fred MacMurray. Como una sombra se cuela Cary Grant en el coche cama donde viaja Eve Marie Saint. Un señor gordo, disfrazado de obispo anglicano, entra en un vagón de primera clase procurando que le vean todos sus partidarios. En el andén se queda esperando la hora del ángelus el valiente Gary Cooper. Por suerte sigue lloviendo.

Tragos, muñecas y humo

EN EL ASFALTO

JUAN CARLOS LAVIANA

Son elementos esenciales del cine negro. Forman parte de su iconografía, casi de un ritual religioso. No son los únicos. También podríamos hablar de los coches, de las gabardinas, de los sombreros, de las partidas de cartas o las apuestas en las carreras. Pero son los más esenciales. No podríamos entender el cine negro sin esos tres elementos básicos. ¿En qué película el pitillo, la botella de whisky y la nena no juegan un papel esencial para entender su trama?

En **La ley del hampa** (Underworld, Josef von Sternberg, 1927), la historia de Ben Hecht considerada como la primera película de cine negro, ya aparecen todos estos elementos. Su protagonista, el autoproclamado rey del submundo Bull Weed (George Bancroft) no para de fumar. De hecho toda la película está envuelta en humo. El éxtasis llega durante la llamada "fiesta del hampa", donde todos los gángsters beben y fuman hasta acabar en una inmensa borrachera-pelea generalizada. Tampoco podía faltar la muñeca. La decorativa *Feathers-Plumas* (Evelyn Brent), vestida con lujosos trajes y siempre a la espera de que su protector la conquiste con alguna joya. El contrapunto lo pone Clive Brook, un borracho, que ha recurrido al alcohol ante tanta maldad.

Pocos indicios dan más pistas sobre el periodista en paro Eddie Willis (Humphrey Bogart) en **Más dura será la caída** (Mark Robson, 1956) cuando sale de su casa recién acicalado, con el sombrero calado y la gabardina en la mano. Se detiene en el portal. Echa una mirada a los lados de la calle, al mundo implacable que le espera. Mira hacia ambos lados. Da una interminable calada a su cigarrillo, como si necesitara aire para enfrentarse a la vida. Lo tira a un lado.

En esta misma película, como en tantas otras donde domina el museo, los ricachones *managers* sin escrúpulos echan el humo de sus cigarros a la cara de sus pupilos a los que apenas queda un aliento de aire para poder seguir respirando en un ambiente irrespirable. Es lo que le ocurre al bueno de Toro Moreno, alejado de su madre en Argentina para ser un juguete de carne y hueso.

El tabaco es también símbolo de ansiedad. Como la que padece Dix Handley (Sterling Hayden), que no puede soportar vivir lejos de las praderas de Kentucky, en **La jungla de asfalto** (John Huston, 1950). Fuma como un poseso. El tabaco le relaja y le da la hombría necesaria hasta para enfrentarse a su cándida chica, Doll (Jean Hagen) cuando le pide fuego: "Si quieres fumar, tienes que llevar cerillas, nena".

El humo del tabaco sirve de inspiración para planear

"Si quieres fumar, tienes que llevar cerillas, nena"

***La jungla de asfalto**, de John Huston*

con minuciosidad el gran golpe. Pero es ese mismo humo asfixiante y viciado que se respira en la jungla de la ciudad. El mismo que hace enfermar al hijo de Anthony Caruso, que tose y tose sin parar. Es el símbolo de que la crueldad del asfalto no perdona ni a los inocentes.

Pero no todos fuman igual. Los hay que se dan al cigarro o al cigarrillo con mayor elegancia, como el abogado arruinado Alonzo de Emerich (Louis Calhern). Al igual que el doctor Riedenschneider (Sam Jaffe) fuma sus puros con delicadeza, sus bocanadas son pequeñas, disfruta de cada aspiración. Pero tal vez quien mejor haya sabido fumar en el cine negro sea el sibilino y refinado articulista Waldo Lydecker (Clifton Webb) en **Laura** (Otto Preminger, 1944). Nadie como él ha sabido coger un cigarrillo entre sus dedos, mirarlo y deleitarse con su humo. Incluso en la bañera, donde no prescinde del tabaco, el whisky y el periódico.

El vaso de whisky está generalmente en la mano de todos. Como si se tratara de una prolongación de sí mismos, como lo es el cigarrillo. Normalmente, suelen beber los más débiles o los fuertes en momento de debilidad. Es lo que le ocurre a Sam Jaffe en **La jungla de asfalto** cuando el pringadillo de Gus Minnissi (James Whitmore) le ofrece un trago. El imperterrito doctor le contesta amablemente: "Me quité del vicio en el hotel (la cárcel)". Pero el pobre Gus no puede contener sus ganas de beber y así lo justifica: "Beberé a la salud del vicio. Es el único que tengo y no me va mal".

Más dura será la caída

Sterling Hayden incluso se permite, con sus conocimientos de la vida en el campo, filosofar sobre el alcohol que no para de ingerir. Así se lo explica a su chica: "El agua, nena, permite que el whisky se pueda beber".

Fuerte es el periodista Ed Hutcheson (Humphrey Bogart) en **Deadline USA** (Richard Brooks, 1952). A menudo se contiene, pero cuando se deprime acaba bebiendo, como lo hace en el bar donde celebra con todos sus compañeros el entierro de su periódico, *El Día*, en una de las mejores borracheras colectivas del cine negro.

Al final acaba volviendo a casa de su ex mujer en busca de continuar una imposible y tétrica borrachera a base de los vasos de leche de Nora (Kim Hunter), quien acaba por arroparle con cariño. Eso sí, en el sofá.

Como vemos, no sólo beben los malos. Hasta los policías empinan el codo por mucho que recurran farisaicamente, como lo hace el teniente Ditrich (Barry Kelley), a una de las frases más manidas de la historia del cine: "Nunca bebo cuando estoy de servicio. Lo prohibe el reglamento".

Ningún hombre duro que se precie puede prescindir de su muñeca. Pero las hay de clases muy diferentes. De nuevo hay que volver a **La jungla de asfalto** para encontrarlas. Angela, una incipiente Marilyn Monroe, es la distracción del vejestorio Alonzo D. Emereich. La tiene de mantenida en una casa, le hace regalos caros, se le cae la baba jugando con el zapato de la chica. Ella le llama melosamente tío Lon. Sólo aspira a hacer grandes viajes a lugares exóticos. Pero su hombre no la usa más que como coartada y para presumir de sus encantos: "¡Qué portento de criatura!", exclama cuando la ve en su impecable pijama blanco de raso.

El personaje de Sterling Hayden es todo lo contrario en lo que a mujeres se refiere. Prefiere mantenerlas al margen, no implicarlas en sus feos asuntos. Pero su chica no se deja apartar fácilmente. La deja, a regañadientes, alojarse en su casa. Por más que le moleste que no pare de limpiar y él tenga que dormir en el sofá. El trata inútilmente de imponer sus reglas: "Está bien, puedes quedarte, pero nada de hacerte ilusiones".

Es del tipo de chicas que le caen en suerte también a Bogart en **Deadline USA**, una mujer cansada de aguantar a su marido, pero siempre fiel a su lado. O en **Más dura será la caída**, Beth Willis (Jan Sterling), que quiere tanto a su marido que no quiere joyas ni lujos, sólo a él, a quien consigue rescatar del proceloso mundo del hampa.

Los gángsters feos y mayores también tienen ilusiones, como el personaje de Sam Jaffe, que sueña con retirarse a México y que las mexicanas "mariposeen" alrededor suyo.

De hecho, son las chicas las que pierden al doctor Riedenschneider. Cuando ya está a salvo, con las joyas en el bolsillo, se detiene a contemplar babosamente cómo baila una adolescente ante una *jukebox*. Incluso le da unos monedas para que ponga una canción. Llega la policía. Todo se ha acabado. Le detienen. Sólo les hace una pregunta: "¿Hace mucho que han llegado?", "Sólo un instante", "Claro. El tiempo que dura una canción".

¿Soy la hija de Víctor Laszlo?

BEATRIZ PÉREZ-ARANDA

Mi padre ganó la guerra pero nunca fue capaz de conquistar el corazón de mi madre. Mi padre, Víctor Laszlo, fue siempre un apátrida sin bandera a la que honrar ni alma en la que refugiarse.

Desde que despegó, entre la niebla que empañaba la Casablanca de Vichy, aquel avión bimotor, supo que el hombre de la gabardina que acompañaba al policía francés, junto a la garita del teléfono en la pista del aeropuerto, le había regalado un pasaporte con trampa: un visado para la soledad de una vida sin amor. Comprendió que los sueños de mi madre se quedaron en el bolsillo de aquel vividor americano. Durmieron para siempre entre sus manos recias, sus cigarrillos sin filtro y la pistola con la que dejó seco al jefe de los nazis.

Mi padre siempre sospechó de la generosidad de Rick Blaine y de las lágrimas de Ilse Lund. Hoy, cincuenta años después de aquella fuga, yo también sigo preguntándome quién soy. Recordarán lo que mi madre le dijo a Rick cuando se volvieron a ver:

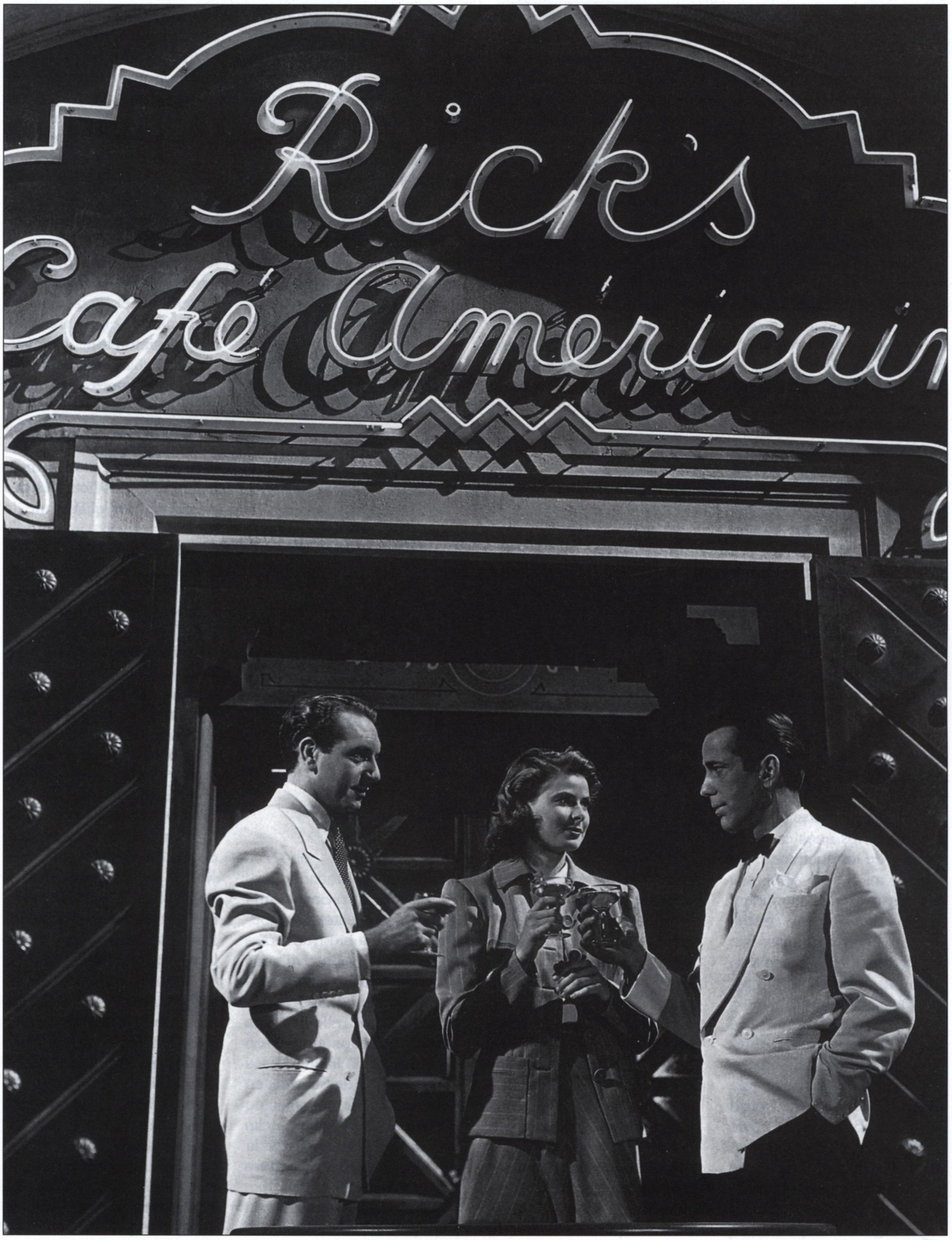
Ilse: ¿Nuestro amor no importa?

Rick: Siempre tendremos París. No lo teníamos. Lo habíamos perdido hasta que viniste a Casablanca; pero lo recuperamos anoche...

La duda siempre ha estado ahí. La duda sigue estando ahí, en mi corazón y en mis entrañas. ¿Me apellido Blaine Lund? ¿O me apellido Laszlo Lund?...

A lo largo de la vida los ojos cristalinos de mi madre se encendían cuando, mezclando mi mano entre las suyas, se desvanecía recordándome que una vez estu-

Vivíamos entonces en Lisboa, donde no se habían escuchado más tiros que aquellos que se cruzaban los espías o los estraperlistas



Casablanca, *de Michael Curtiz: Víctor Laszlo, Ilse y Rick*

vo en París. Siempre he tenido la impresión de que mis orígenes se esconden en un pequeño *bistrot* de Montparnasse, entre manteles cuadriculados, anís, champán, rosas rojas y sábanas de hilo... y que esos orígenes se materializaron junto a uno de los balcones del piso superior del *Rick´s Café Americain*. A veces tengo también la sensación de escuchar, muy de lejos, el sonido de un piano aplastado por las botas de un desfile militar. No sé qué se oculta detrás de ese escalofrío. Quizá un montón de preguntas sin respuesta.

Pero el caso es que no era más que una niña recién salida de los primeros balbuceos cuando, en el colegio, una de las maestras me explicó que mi padre, el que siempre figuró como tal, era un héroe de la recién terminada guerra. Vivíamos entonces en Lisboa, donde no se habían escuchado más tiros que aquellos que se cruzaban los espías o los estraperlistas. Yo no sabía qué era una guerra, ni porqué en ellas se cocinan héroes y villanos. Tampoco entonces tenía idea de cómo aquellas especies pueden llegar a mezclarse de tal modo que los unos cambien al color de los contrarios. No mucho más tarde todo eso se convirtió en la verdadera historia de nuestras vidas: los vencedores juzgaron a Víctor Laszlo y lo condenaron por colaborar con los fascistas.

Le oí decir a Lauren Bacall que el tipo más duro se convertía en un galán cuando se le cruzaba una mirada amorosa de Ingrid Bergman. (Sin duda la novia de Marlowe no es consciente del infinito fatal que esconden sus ojos). Pero es cierto que la mirada cristalina de Ingrid-Ilse no ha conocido réplica en la historia del cine. como tampoco su tez infantil, suave, almibarada, fina y engañosa como la primera capa helada de un lago nórdico: te deslumbra con el último rayo del sol de media noche, te llama y cuando te acercas, es capaz de ahogarte sin dolor, sin pena, como en una autolisis impresionista llena de pasión y de opio.

Tenía Ingrid Bergman la ternura serena de Olivia de Havilland y unas gotas del misterio de la Garbo: nadie hubiera dicho jamás de ella que era una frívola, pero tampoco a nadie se le hubiera ocurrido pensar que fuera una mujer fiel, de un solo corazón, de pasiones controladas, de una sola vida.

Nadie se fijó jamás en las piernas de Ilse, ni en su figura proporcionada y adolescente, sólo su mirada emocionante, velada por un sombrero de ala ancha llenaba las salas de cine, los sueños románticos de los espectadores y hasta las bolsas de palomitas. Lo invadía todo, porque todo se concentraba en ella: la vida, la soledad, el deseo, el amor y el desamor, la resignación, la fidelidad, el miedo y la huida.

Los cincuenta fueron años difíciles, duros, cargados de tensión y de desconfianza. Enterrados veinte millones de hombres, los que quedamos teníamos que crear las bases para la convivencia en un mundo partido en dos, lleno de rencores y de venganza. Jamás se había pronunciado tanto la palabra paz, pero detrás de ella se escondían diplomacias interesadas, justicias politizadas, asesinatos legales y algunas buenas intenciones.

En aquel mundo en reconstrucción física y moral, mi padre adquirió un protagonismo político grande que le llevó a viajar continuamente por toda Europa. Víctor Laszlo era una referencia viviente de la liberación. Había sido un hombre capaz de sobrevivir a las torturas de los tiranos y de construir una parte de la resistencia de ellos. Había perdido muchos amigos en el camino de la libertad y los mejores años de su vida en defender la democracia de las fauces de la intolerancia. Por entonces, al inicio de la primera década de posguerra, eso pensaba él.

Laszlo, embajador de la paz, pasaba sus días entre homenajes, conferencias, recepciones y discursos. Bruselas, Londres, Roma, Ginebra... y por fin, París.

De la primavera en París se ha escrito tanto que me da vergüenza añadir una sola palabra. En aquel abril del cincuenta y tres, como en los anteriores, el sol mantenía su habitual pelea con la lluvia entre los castaños de los Campos Elíseos, las terrazas de Montparnasse se llenaban otra vez de rojo Minelli y el jazz invadía Montmartre en detrimento de los pintores de vanguardia. La bandera tricolor vestía más balcones que nunca y el personal del hotel Crillón repasaba las alfombras a la espera de un gran acontecimiento: una conferencia del libertador Víctor Laszlo presidida por el jefe de la República.

A las siete de la tarde el elegante salón estaba repleto hasta la bandera. Había muchos caballeros de impecable traje oscuro que se cruzaban saludos reverenciales, casi otros tantos de uniforme de distintos ejércitos y algunas señoras más jóvenes que discretas con aspecto de acompañantes. La pared del fondo estaba adornada por uno de aquellos tapices que las tropas de Napoleón le robaron a los españoles ciento cincuenta años antes y una pesada mesa de raíces, sobre la que brillaban una jarra con agua y varios vasos, aguardaba a los protagonistas del acto.

El murmullo de la sala cedió cuando el jefe de protocolo anunció la llegada del Presidente. Apareció éste como una visión fantasmal cruzando una inmensa puerta de cristal. A su derecha Víctor Laszlo, en el aire los acordes de la Marsellesa.

Con aire marcial los dos hombres recorrieron los veinte metros que les separaban de la mesa de honor. Cuando llegaron a ella el

Víctor Laszlo era una referencia viviente de la liberación. Había sido un hombre capaz de sobrevivir a las torturas de los tiranos y de construir una parte de la resistencia de ellos

público rompió en aplausos, el Presidente de la República le hizo un gesto de aprobación a Laszlo y el conferenciante puso en orden sus papeles con intención de iniciar su perorata. Parecía que nada fuera capaz de enturbiar aquel solemne momento de gloria, hasta que del fondo de la sala llegó un grito que estalló en los oídos de todos como la detonación de un balazo: "Traidor, Laszlo es un traidor, un asesino de valientes".

En aquel momento, como escribiera García Lorca, "los relojes se pararon y el coñac de las botellas se disfrazó de noviembre para no infundir sospechas". Cuentan que a Víctor Laszlo se le helaron la sangre y su sonrisa angelical mientras la policía sacaba a empujones de la sala al hombre de mediana edad, pelo muy rubio, ojos grises y rostro marcado por el sufrimiento, que se había atrevido a romper el embrujo de la tarde con aquel grito ensordecedor. Una voz rotunda, llena de odio y de venganza cuya obligada fuga sólo siguió el corresponsal político de un periódico inglés.

Aquella tarde primaveral todos los muertos de mi padre salieron de sus ignominiosos armarios. El olvido se tornó en justicia y la parte de la verdad que tenían los otros fue saliendo a la luz con la rotundidad del día. Los acontecimientos se disparataron y todo fue sucediendo de un modo vertiginoso: primero las denuncias en la prensa, luego en los tribunales, después un juicio cargado de ira, el escarnio público que merecen los traidores y, por fin, la cárcel, la muerte y el olvido.

El hombre que gritó muerte en el hotel Crillón era un antiguo miembro de las SS que aun perdidas la guerra y la esperanza, seguía afecto a la infame causa. En su amargo sentido de la lealtad a su führer, cambió su libertad por la prisión de Víctor Laszlo. Contó cómo mi padre había sido entrenado para el doble espionaje, cómo se le infiltró en el núcleo de poder de la resistencia y cómo, en una magistral operación de despiste, se le organizó un teatro en Casablanca para hacerlo todavía más creíble y poderoso entre los buenos. Por lo visto el nombre en clave de mi padre era "Espartaco" —otra macabra ironía de los nazis— y sus éxitos se contaron en decenas de fusilamientos y detenciones de militares de la resistencia.

El destino hizo que la borrachera de honor de aquel viejo SS transformara la medalla de la Legión de Honor que iba a recibir Víctor Laszlo en una celda de dos por dos sin balcones a la calle y en otra más pequeña aún, de vergüenza y desprecio, para mi madre y para mí.

Decía siempre mi madre que en la vida de las personas caben más mentiras y maldades que buenas intenciones. Pensaba ella que nunca se llega a conocer la maquinaria, el alma de un hombre, ni a entender su proceder, sobre todo en tiempos de convulsión y de guerra.

Nadie nos explicó jamás el comportamiento de mi padre, tampoco él. En la vista oral del juicio renunció a la defensa y se limitó a guardar silencio mirando al tribunal con esos ojos de cordero degollado que despertaron, durante toda su vida, la compasión y el cariño de los demás. En la prisión se dejó morir sin pena ni gloria, sin aceptar visitas ni dar cuenta de sus actos, no se sabe si por vergüenza, cobardía o indolencia. Fue enterrado en una fosa común con otros traidores a los que el tiempo tampoco rescatará. De sus últimas horas sólo se conoce que pidió la visita de un cura, un cigarrillo y una copita de *cointreau*.

El proceso a Víctor Laszlo acabó con la poca salud que le quedaba a mi madre. La vergüenza y el deshonor fueron más fuertes que ella. Las dos cambiamos de apellido y nos trasladamos a Nueva York. En América hay tanto sitio, todo es tan grande, que hasta la guerra fría se pasaba con sopas calientes y hamburguesas del tamaño con el que hubiera comido toda una familia en la destruida Alemania de aquellos tiempos. En los Estados Unidos de los cincuenta se perseguía con más ahínco a supuestos comunistas y desestabilizadores que a las viudas de los traidores.

En los días que vivimos en el Bronx yo estudiaba literatura inglesa con la música de fondo de las voces del Yankee Stadium cada vez que la bola de béisbol llegaba al público lanzada por uno de los nuestros. Un buen día empecé a colaborar en el *New York Times* y aquí sigo sin haber podido salir de la sección necrológica.

El día más triste de mi vida quizá fuera aquel en que no tuve que escribir ni una sola línea tras la muerte de mi madre. No le hubiera interesado a nadie para honrarla.

Ilse no volvió a ver París y sin embargo allí va a transitar su eternidad. Invertí los pocos ahorros que teníamos en trasladar sus cenizas a la ciudad eterna. Una mañana de verano reluciente, festiva, fui a depositar los restos de mi madre en el cementerio de Montmartre. Ella quería una lápida sencilla con un epitafio que antes de marcharse me dejó escrito. En las oficinas pregunté por el funcionario encargado de tales asuntos y le informé de mis intenciones. Como si llevara años esperando aquel momento, el hombre no se extrañó de mi requerimiento, lejos de eso me informó de que no tenía que preocuparme de comprar una lápida puesto que años atrás un americano, de aspecto duro y ojos melancólicos, había reservado sitio para dos bajo el mismo epitafio que Ilse dejó escrito: "Siempre nos quedará París". Así sea.

En los Estados Unidos de los cincuenta se perseguía con más ahínco a supuestos comunistas y desestabilizadores que a las viudas de los traidores

El espacio en el CINE NEGRO

FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO

El cine negro confiere un nuevo estatuto a la imagen fílmica o, lo que es lo mismo, lleva a cabo una redefinición original de lo cinematográfico, merced a numerosos y diversos factores, pero, sobre todo, gracias al tratamiento que en el mismo adquiere el espacio. El cine negro otorga un papel preeminente y nuclear a la dimensión espacial y este marco, salvo excepciones muy contadas, es el de la ciudad. La ciudad, con sus barrios marginales y lujosas mansiones, con sus tugurios y comisarías, con sus bares y agencias de detectives, con sus cuadriláteros de boxeo y sus hipódromos, con sus luminosos rascacielos y sus subterráneos laberintos constituye el receptáculo donde los personajes de este género desgranan y consumen sus días. Receptáculo llamó precisamente al espacio Platón en el *Timeo*, y quizá ninguna palabra puede definir de forma más apropiada a la ciudad en el cine negro.

Siempre se acaba llegando a la ciudad donde se han de abordar los grandes problemas de la vida, es decir, del amor, del dolor y de la muerte

Pero si la imagen de la urbe es aquí una de las más poderosas, otro tanto cabría decir respecto a otras modalidades artísticas, que empiezan a consolidarse como tales unidas a la ciudad. En la tragedia y en la comedia clásicas las grandes cuestiones se dirimen en la ciudad. En los poemas épicos los héroes salen o entran para iniciar o terminar sus empresas en la ciudad. Incluso la poesía bucólica o la novela pastoril pueden ser enjuiciadas no como el rechazo de la ciudad, sino como un alejamiento estratégico de la misma. A su vez los tópicos literarios de "menosprecio de corte y alabanza de aldea" son por una parte

Chicago, año 30, *de N. Ray*

construcciones utópicas de un espacio arcádico, de una edad dorada, de una separación estratégica de la ciudad, y por otra intentos de regresión a un estadio de lejana y presunta inocencia.

No podemos, por tanto —sobre todo si queremos participar de la actividad pública—, sustraernos al influjo de la ciudad. En las novelas y películas de aventuras los personajes pueden perderse por selvas y bosques laberínticos o atravesar océanos dilatados; en los *westerns* asistimos a enfrentamientos épicos en llanuras desérticas o en páramos desolados, pero siempre se acaba llegando a la ciudad donde se han de abordar los grandes problemas de la vida, es decir, del amor, del dolor y de la muerte.

En las películas y novelas modernas, sobre todo en las pertenecientes al género negro, la ciudad es el escenario adecuado para los más afortunados encuentros y para los más desafortunados desencuentros.

En la cultura clásica la polis griega diseñó ya la estructura y la organización de la ciudad. En la literatura moderna asumieron papeles protagónicos el Londres de Dickens, el Madrid de Galdós, la Praga de Kafka, el Dublín de Joyce, la Lisboa de Pessoa, el Berlín de Döblin... Pero de todas ellas, Nueva York es la que ha suscitado más atentas miradas a lo largo de los últimos cien años. García Lorca con técnica superrealista e imágenes alucinatorias logra transmitir su color, su olor, su esplendor y su miseria; Henry James rinde homenaje a algunas de sus ajardinadas plazas y John Dos Passos en *Manhattan Transfer* presenta sus poliédricos contornos.

Ciudades como Nueva York o Chicago constituyen un entramado de calles y avenidas, que en su horizontalidad y también en su verticalidad, devienen símbolos y laberintos en los que se han convertido modernamente los núcleos de convivencia urbana. Por estas sendas laberínticas vemos perderse y encontrarse a los personajes del cine negro.

Los personajes conocen los espacios pero no alcanzan a organizar en ellos sus propias vidas

Cuerpo y alma (Body and Soul, 1947), de Robert Rossen, narra, entre otras cosas, la ambición de Charlie David (John Garfield) por salir de los barrios marginales de Nueva York. Con el mundo del boxeo —al que luego me referiré— como

Robert Mitchum: Cuando no tengo nada que hacer por la noche y no puedo pensar, siempre plancho mi dinero.
Jane Rusell: ¿Y qué planchas cuando no tienes dinero?
Robert Mitchum: Cuando no tengo dinero, plancho mis pantalones.

Las fronteras del crimen (1951), de John Farrow.

Robert Mitchum (voz off): Nunca la ví a la luz del día. Vivíamos por la noche. El resto del día se iba como un paquete de cigarrillos que te fumaras.

Retorno al pasado (1947), de Jacques Tourneur.

Ray Danton: Bien, entonces, ¡vete!, ¡vete!, ¿quién te necesita? Tampoco te quiero a ti. Nadie podrá alcanzarme. No me preocuparé de nadie, sólo de mí. Ésa es la magia. Por eso nunca podrán matarme.
Karen Steele: Te equivocas. Mientras tenías el amor de una persona, estabas a salvo. Ésa era la magia. Ahora no hay nadie, estás solo. ¿A quién vas a pedir ayuda? ¿A quién vas a ir? ¿En quién vas a confiar? Te pueden matar; es como si estuvieras muerto.

La ley del hampa (1960), de Budd Boetticher.

Richard Widmark: Has oído hablar de mí, ¿verdad?
Victor Mature: No.
Richard Widmark: Salí en todos los periódicos. Me acusaron de homicidio. Lo publicaron todos los periódicos.
Victor Mature: ¿Sí?
Richard Widmark: Sí. Pregúntaselo a Buster.
—Sí. Los periódicos hablaban de Tommy sin parar y salía su foto. La que no me gusta.
Richard Widmark: ¿No? ¿Qué tiene de malo?
—No me gusta cuando sales con tu número de preso.
Richard Widmark: ¡Venga ya! ¿Quién se fija en eso? Sólo los panolis.

El beso de la muerte (1947), de Henry Hathaway.

Hampa dorada, *de LeRoy*

uno de sus principales motivos, el film evidencia las desigualdades sociales y raciales. Charlie y su madre no sólo han de soportar las consecuencias de su pobreza sino las de su etnia. Ambos pertenecen a la comunidad judía no floreciente en Nueva York. Con el mismo título de **Body and Soul** dirigiría otra versión en 1981 George Bowers, pero menos afortunada que la de Rossen.

También en los barrios conflictivos de Nueva York sitúa Henry Hathaway **El beso de la muerte** (Kiss of Death, 1947), una historia original de Eleazar Lipsky, sobre la que realizaron un buen guión Charles Lederer y Ben Hetch. Este último es el autor, entre otros, de los argumentos de **La ley del hampa** (Underworld, 1927) y **Scarface** (1932).

Henry Hathaway rodó su película con espléndidas técnicas documentales para la 20th Century Fox y consiguió una de las mejores obras del género negro de la década de los cuarenta, así como la consagración de Richard Widmark en el papel del frío y sádico asesino Tommy Udo.

Una bárbara concepción de la justicia —"El fin justifica los medios" llega a decir al fiscal— y un universo en el que reinan la delación, la traición y el crimen son los pilares sobre los que se asienta la sociedad retratada en la película.

El interés realista y documental de Hathaway le llevó a filmar el interior de algunos de los edificios paradigmáticos neoyorkinos como el de la Chrysler.

Desde lo alto de un rascacielos de Nueva York contempla en un primer momento Joe Morse a las gentes, que adquieren la categoría de seres diminutos, en **Force of Evil** (1948) de Abraham Polonsky, sobre el relato *Tucker´s People* de Ira Wolfert, adaptado para la pantalla por la propia escritora y por el director de la película. Más tarde, con el desarrollo de la historia —y fruto de la evolución del personaje— Joe contemplará la ciudad desde la perspectiva de los de abajo y encontrará en los rascacielos de Wall Street los evidentes signos del poder.

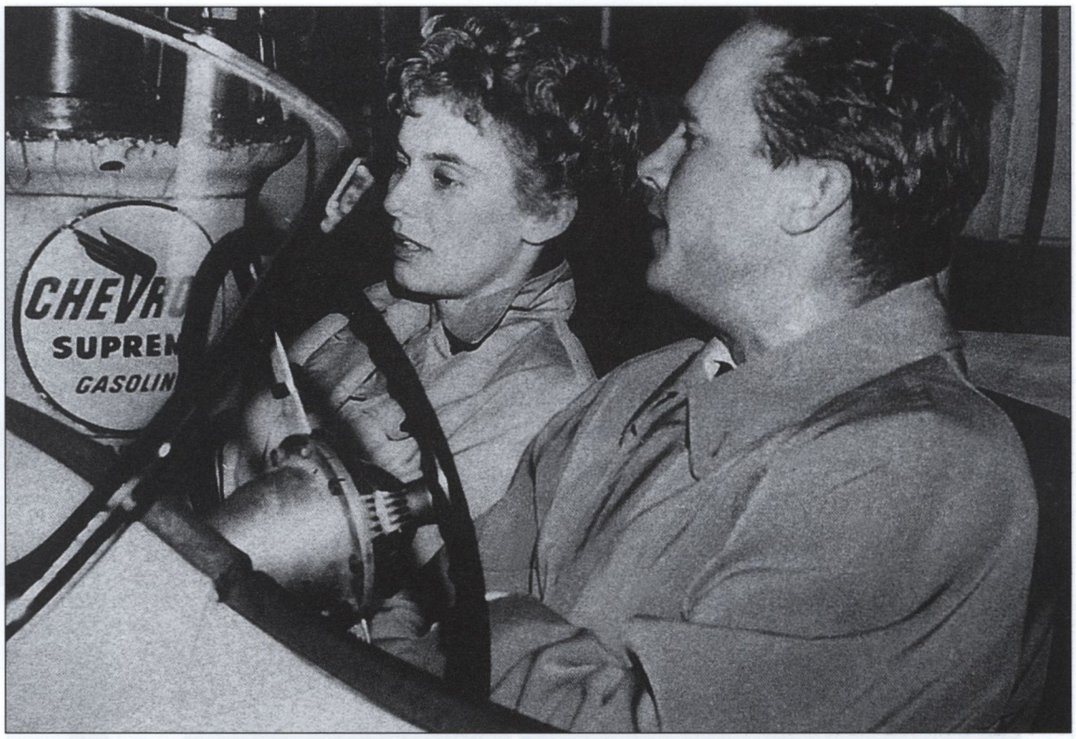
Los altos edificios son aprovechados por Sam Fuller en **Manos peligrosas** (Pickup on South Street, 1953) para proporcionar los magníficos picados y contrapicados en los que nuevamente adquiere el protagonismo la ciudad.

El director sabe transmitirnos cómo el clima enrarecido de la urbe envuelve todo este inmenso país y cómo la fisicidad de las imágenes encierran mil violentos conflictos.

A Nueva York regresa también Ed Beaumont (Alan Ladd) al final de **La llave de**

El enemigo público, *de Wellman*

Dentro de la ciudad, por tanto, el cine negro resalta en ocasiones uno de sus componentes, que se convierte en metáfora o metonimia de la misma



El beso mortal, *de Aldrich*

cristal (The Glass Key, 1942), de Stuart Heisler, con guión de Jonathan Latimer, basado en la novela de Dashiell Hammett.

Nueva York puede ser sustituida por San Francisco, y a pesar de la singularidad de una ciudad y otra, el escenario urbano se sustenta sobre análogos parámetros. Quizá por esta circunstancia, aunque los personajes saben transitar muy bien por sus ámbitos más recónditos, la experiencia fundamental que en ellos se detecta en todos los casos y en su esfera más íntima es la desorientación. Los personajes conocen los espacios pero no alcanzan a organizar en ellos sus propias vidas. Hacia San Francisco se traslada Sam Spade (Humphrey Bogart) en **El halcón maltés** (The Maltese Falcon, 1941), de John Huston, para buscar la estatuilla de oro macizo con joyas incrustadas. Esta versión de la obra del mismo título de Hammett inaugura para algunos el periodo clásico del cine negro y supera las otras tres adaptaciones de la novela. Como amenaza es vivida la ciudad de San Francisco, poblada de policías, por el mismo Humphrey Bogart, ahora en el papel de Vincent Parry, en **La senda tenebrosa** (Dark Passage, 1947). La película, escrita y dirigida por Delmer Daves, es una adaptación de la novela homónima de David Goodis e introduce con gran acierto el procedimiento de la cámara subjetiva. Esta misma técnica fue empleada por Robert Montgomery en **La dama del lago** (Lady in the Lake, 1947), basada en la novela negra del mismo título de Raymond Chandler.

La ciudad desnuda, *de Jules Dassin*

San Francisco es también el escenario de la segunda parte de **La dama de Shanghai** (The Lady from Shanghai, 1948), de Orson Welles, basada en una novela policíaca de Sherwood King, y la ciudad de Los Ángeles es un marco privilegiado en **El beso mortal** (Kiss Me Deadly, 1955), de Robert Aldrich.

En **La ciudad desnuda**

La muerte es, sin duda, el más grave de los asuntos que se investigan en otros espacios como las comisarías y las agencias de detectives

Tom Neal: El dinero, ¿sabes lo que es? Eso de lo que nunca tienes suficiente. Pequeños papeles verdes con la cara de George Washington. Esclaviza a los hombres, los hace cometer crímenes, y mueren por ellos. Causa más problemas en el mundo que cualquier otra cosa. Y simplemente porque hay muy poco.

Detour (1946), de Edgar G. Ulmer

Peggy Cummins: Hasta ahora, no he sido mejor que tú. No te llevas ninguna joya.
John Dall: Sé lo que me llevo y me gusta.
Peggy Cummins: Estoy convencida de que mejoraré. Quizás no pueda, pero lo intentaré.

El demonio de las armas (1949), de Joseph H. Lewis.

Glenn Ford: Las estadísticas demuestran que hay más mujeres en el mundo que cualquier otra cosa, excepto insectos.

Gilda (1946), de Charles Vidor.

Audrey Totter: No me gustan sus modales.
Robert Montgomery: No están en venta.

La dama del lago (1946), de Robert Montgomery.

Gene Tierney: ¿Se puede saber qué ocurre?
Dana Andrews: ¿No lo sabe? ¿No sabe lo que sucedió?
Gene Tierney: No.
Dana Andrews: ¿No vio los periódicos? ¿Dónde estuvo?
Gene Tierney: En el campo. Allí no llegan los periódicos.
Dana Andrews: ¿ No tiene radio?
Gene Tierney: Estaba rota.
Dana Andrews: Aquí se cometió un asesinato.

Laura (1944), de Otto Preminger.

***Los violentos años 20**, de Walsh*

(The Naked City, 1948), de Jules Dassin, el protagonismo vuelve de nuevo a Nueva York. Mientras se nos ofrecen varias tomas aéreas de la urbe, la voz en *off* explica que el film está rodado en los escenarios naturales donde transcurre la acción. La cámara nos muestra algunos barrios populares neoyorkinos, deteniéndose en sus aspectos más singulares. La acción termina con la persecución y muerte del criminal en uno de sus lugares más narrados y filmados: el puente de Brooklyn.

Dentro de la ciudad, por tanto, el cine negro resalta en ocasiones uno de sus componentes, que se convierte en metáfora o metonimia de la misma. La ciudad, como globalidad, tiene su propia entidad y protagonismo, pero cada uno de sus lugares e instituciones (calles, puentes, clubes, bares, bancos, agencias de detectives, comisarías, redacciones de periódicos, locales de boxeo, hipódromos, domicilios particulares...) puede concentrar en su concreta singularidad todos los problemas generales de la sociedad.

Toda la atención y toda la tensión son susceptibles de centrarse, en efecto, en los interiores de una casa, y metonímicamente en algunos de sus objetos, como el retrato de **Laura**, en la película de este nombre, de Otto Preminger, rodada en 1944. En la casa o mansión pueden resaltarse algunos de sus apartados, como el invernadero en el que el general Sternwood (Charles Waldron) recibe a Marlowe (Humphrey Bogart) en **El sueño eterno** (The Big Sleep, 1946), de Howard Hawks.

En estas mismas mansiones no es raro que ocupen un lugar destacado las escaleras, como por las que desciende Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) en **Perdición** (Double Indemnity, 1944) ante la atenta mirada del agente de seguros Walter Neff (Fred MacMurray). Esta película, dirigida por Billy Wilder, está basada en una novela del autor del género negro James M. Cain, sobre la que elaboraron el guión otro de los maestros del género, Raymond Chandler, y el propio Billy Wilder.

Las mansiones ostentosas contrastan con los habitáculos de clima irrespirable

La escalera de caracol (The Spiral Staircase) es precisamente el título de dos películas, la del director alemán Robert Siodmak en 1945, y la producción britá-

***Agente especial**, de J. H. Lewis*

***La casa de bambú**, de Sam Fuller*

nica dirigida por Peter Collinson en 1975. Es especialmente interesante la producción norteamericana de Dore Schary, dirigida por Siodmak, con métodos propios del expresionismo germano, y en la que se supo sacar gran rentabilidad a la novela de misterio de Ethel Lina White, en la que está basada.

Los decorados pueden convertir estas mansiones en especies de mausoleos como en la que habita, acompañada de su criado, la protagonista de **El crepúsculo de los dioses** (Sunset Boulevard, 1950), de Billy Wilder o, en espacios claustrofóbicos, como **Cara de ángel** (Angel Face, 1952), de Otto Preminger. Las lujosas residencias suelen ser algunos de los símbolos más ostensibles del poder, aunque éste se sustente sobre la corrupción como en **Los sobornados** (The Big Heat, 1953), de Fritz Lang. Las mansiones ostentosas contrastan con los habitáculos de clima irrespirable. Así sucede en **Deseos humanos** (Human Desire, 1954), del mismo Fritz Lang, con la mansión donde vive Jeff Warren (Glenn Ford) frente a la casa en la que habita Carl Buckley (Broderick Crawford).

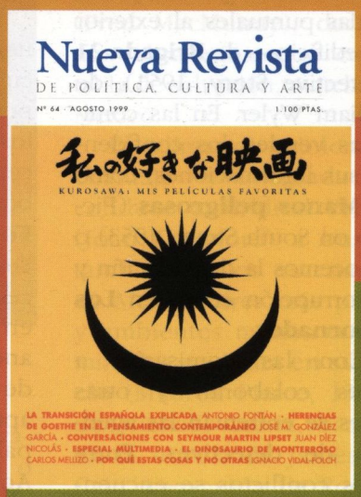
No es raro que en este género la casa se convierta en el espacio de la muerte, como sucede hiperbólicamente con la de Geiger en **El sueño eterno** (The Big Sleep, 1946), de Howard Hawks. En las casas juegan un papel importante objetos como los espejos, que en **La mujer del cuadro** (The Woman in the Window, 1944), de Fritz Lang, sirven para multiplicar los espacios, y en **A través del espejo** (The Dark Mirror, 1946), de Robert Siodmak, contribuyen a reduplicar las imágenes de las hermanas gemelas. Sin entrar en la lectura psicoanalítica que estos objetos han suscitado, la presencia de espejos puede contribuir a mostrar las diferentes caras del protagonista como en **La dama del lago** (Lady in the Lake, 1946) de Robert Montgomery, o coadyuvar a la muerte como en la famosa secuencia de **La dama de Shanghai**.

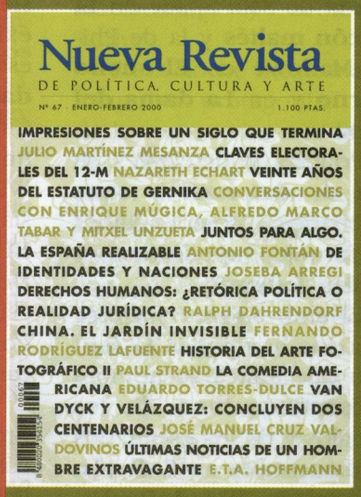
La muerte es sin duda el más grave de los asuntos que se investigan en otros espacios como las comisarías y las agencias de detectives. A veces el propio detective es interrogado en la comisaría, como le sucede a Marlowe en **Historia de un detective** (Murder, My Sweet, 1944), de Edward Dmytryk, con guión de John Paxton, basado en la novela

***El beso de la muerte**, de Henry Hathaway*

Nueva Revista

DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE





DEMOCRACIA ESPAÑOLA
RELACIONES INTERNACIONALES
SOCIEDAD
COMUNICACIÓN
HISTORIA
CIENCIA Y PENSAMIENTO
SOCIEDAD MULTIMEDIA
ARTES PLÁSTICAS
LITERATURA
POESÍA
CINE
MÚSICA
...Y UN RELATO INÉDITO

PRESIDENTE Y EDITOR
Antonio Fontán

DIRECTOR
Rafael Llano

SECRETARIA EJECUTIVA
Pilar Soldevilla Fragero

DISEÑO
María José Subiela Bernat

NUEVA REVISTA DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE
Javier Ferrero, 2. 28002 Madrid Tel.: 91 519 97 56 Fax: 91 415 12 54
nuevarevista@tst.es www.tst.es/nuevarevista

John Garfield: Bueno, hasta la vista señor. Gracias por el viaje, los tres cigarrillos y por no reírse de mis teorías sobre la vida.

El cartero siempre llama dos veces (1946), de Tay Garnett.

William Hurt: ¿Cómo va el negocio de "polis" , Oscar?
J.A.Preston: Tirando. Esto se anima con la temperatura. La gente se mata más con el calor.

Fuego en el cuerpo (1981), de Lawrence Kasdan.

Humphrey Bogart : Siempre he sabido que tenía que acabar junto a ti. Sólo necesitaba un empujoncito.

En un lugar solitario (1950), de Nicholas Ray.

Burt Lancaster: Una vez hice algo malo.

Forajidos (1946), de Robert Siodmak.

Paul Muni: Pero aún no he escapado. Siguen persiguiéndome, y me perseguirán siempre. He tenido trabajos, pero me he despedido. Siempre pasa algo, o aparece alguien. Me oculto como puedo de día, y salgo por las noches. Sin amigos, sin descanso, sin paz.

Soy un fugitivo (1932), de Mervyn LeRoy.

Fred MacMurray: ¿Dónde tienen la sala de estar?
La criada: Ahí mismo, pero guardan los licores bajo llave.
Fred MacMurray: No importa, siempre llevo mi propia llave.

Perdición (1944), de Billy Wilder.

—Espere un momento, ¿no la he visto antes? Su cara me suena.
—Váyase.
—Usted es Norma Desmond. Protagonizó películas mudas. Fue una gran estrella.
—Soy una gran estrella. Son las películas las que se han quedado pequeñas.

William Holden y Gloria Swanson. El crepúsculo de los dioses (1950), de Billy Wilder.

de Raymond Chandler. El funcionamiento de la agencia federal, filmado con tono documental, se nos presenta en **La casa de la calle 92** (The house on 92nd. Street, 1945), de Henry Hathaway, y una comisaría constituye el único escenario —salvo los planos inicial y final y dos salidas puntuales al exterior del edificio— de **Brigada 21** (Detective Story, 1951), de William Wyler. En las comisarías venden los confidentes sus informaciones, como en **Manos peligrosas** (Pickup on South Street, 1953) o conocemos la degradación y la corrupción como en **Los sobornados**.

Con las comisarías a veces colaboran y otras veces se enfrentan las agencias de detectives. Entre estos conflictos se encuentran la de Sam Spade en **El halcón maltés** y la de Philip Marlowe en **El sueño eterno** y en **La dama del lago.**

Policías y detectives se han de desplazar a otros escenarios, como clubes nocturnos, hipódromos y locales de boxeo.

El club *Santuary* ejerce para los hampones la función que indica su nombre y constituye uno de los refugios y de los escenarios fundamentales en **Callejón sin salida** (Dead Reckoning, 1947) de John Cromwell. En este escenario queda fascinado el héroe ante la mujer interpretando una canción, situación parecida a la de el Sueco en **Forajidos** (The Killers, 1946), de Robert Siodmak. Un espacio reservado para los gángsters es el Club 66 en **El beso de la muerte** (Kiss of Death), de la misma forma que lo constituye la trasera del club en **El abrazo de la muerte** (Criss Cross, 1948), también de Robert Siodmak.

En los espacios semidesérticos que atraviesan las carreteras en el cine negro, la gasolinera puede constituir un oasis para el amor

Los personajes del cine negro se desplazan con frecuencia de estos locales pocos iluminados a otros en los que toda la luz la concentran los cuadriláteros de boxeo. El protagonista de **Forajidos** (The Killers), el Sueco (Burt Lancaster), procede de estos ambientes, y en **Cuerpo y alma** (Body and Soul, 1947) el mundo de los pugilatos y de las apuestas centran las principales redes de la intriga. Aquí los personajes no siempre han de buscar el éxito sino aquello que ya esté concertado. En **La ciudad desnuda** (The Naked City, 1948) de Jules Dassin, uno de sus protagonistas, Willie Garzah (Ted de Corsia), es un ex boxeador y en **El beso mortal** (Kiss Me Deadly, 1955), las referencias a los combates amañados y a las apuestas de las carreras son constantes.

Estos lugares son muy propicios para realizar atracos, como sucede en la película de Stanley Kubrick, **Atraco perfecto** (The Killing, 1956), pero también son susceptibles los bancos, joyerías, trenes y coches lujosos. Una de las secuencias más importantes de **El demonio de las armas** (Deadly is the Female/Gun Crazy, 1949), de Joseph H. Lewis, es el atraco al banco de Hampton, y en una entidad de este tipo darán el golpe los bandidos en **Sábado trágico** (Violent Saturday, 1955), de Richard Fleischer. El asalto a una joyería es el punto de partida de **La jungla de asfalto** (The Asphalt Jungle, 1950) de John Huston, basada en la novela del mismo nombre de William R. Burnett, mientras que esta misma acción —aunque ahora realizada a una mansión paradigmática— constituye una de las secuencias finales de **La casa de la calle 92** (House on 92nd. Street). Este asalto recuerda a algunos críticos el ataque a la habitación refugio de Tony Camonte en **Scarface** (1932), de Howard Hawks.

En **El abrazo de la muerte** (Criss Cross), Steve Thompson (Burt Lancaster) decide participar en el atraco a un coche blindado para reconquistar a su ex mujer, mientras que en **Al rojo vivo** (White Heat, 1949), de Raoul Walsh, la acción se inicia con el asalto a un tren. La violencia se desencadena también en **La casa de bambú** (The House of Bamboo, 1955), de Sam Fuller, con el atraco a un tren.

Se comprueba que las historias en el cine negro pueden trasladarse de escenarios estáticos a escenarios dinámicos, lo que contribuye a incrementar la acción y la violencia. En el mismo compartimiento de un vagón se conocen y planifican sus crímenes Guy Haines (Farley Granger) y Bruno Anthony (Robert Walker) al comienzo de **Extraños en un tren** (Strangers on a Train, 1951), de Alfred Hitchcock, film basado en la novela homónima de Patricia Highsmith. Por su parte, en **Deseos humanos** (Human Desire)

El demonio de las armas

la presencia de trenes no es ajena a la profesión de maquinista que desempeña Jeff Warren (Glenn Ford) y a la de encargado en los ferrocarriles del Estado de Carl Buckley (Broderick Crawford).

En **Manos peligrosas** (Pickup on South Street) uno de los escenarios del robo es un vagón del metro neoyorkino, mientras que los viajes en coche constituyen uno de los motivos fundamentales en **Retorno al pasado** (Out of the Past, 1947), de Jacques Tourneur. A su vez en **They Live by Night** (1947), de Nicholas Ray, la huida en coche de la pareja fugitiva se erige en uno de los motivos fundamentales, que será aprovechado en otros *thrillers* de carretera de esos años y de años posteriores.

En los espacios semidesérticos que atraviesan las carreteras en el cine negro, la gasolinera puede constituir un oasis para el amor como en **El cartero siempre llama dos veces** (The Postman Always Rings Twice, 1946), de Tay Garnett, según la novela de James M. Cain, sobre la que se realizarían otras versiones más o menos afortunadas. Pero la gasolinera se convierte también en un refugio en **Los forajidos** (The Killers), **Retorno al pasado** y **They Live by Night.**

En ocasiones se abandona la ciudad en busca de escenarios rurales, que podrían considerarse como una variante del mito de una nueva Arcadia, en la que el personaje intenta vivir reconciliado consigo mismo y con la naturaleza.

En **El último refugio** (High Sierra, 1941) de Raoul Walsh, el protagonista Roy Earle (Humphrey Bogart), nada más salir de la cárcel, parece extasiarse ante los escenarios naturales, y después de su experiencia urbana en Los Ángeles, vuelve a intentar buscar refugio en el mundo rural, en la "alta sierra".

A los espacios urbanos de San Francisco se contraponen en **Retorno al pasado** (Out of the Past) los espacios rurales de Bridgeport y Acapulco.

En muchos de estos films —en la huida de la civilización y de la ciudad— se busca en México el marco natural, edénico e incontaminado. En **Historia de un detective** (Murder, My Sweet) la salida del mundo corrupto y nocturno parece ser la escapada al luminoso México. En **Perdición** (Double Indemnity) Walter Neff (Fred MacMurray), decide, tras el asesinato, y como tabla de salvación, marchar a México.

El clima de violencia, chantaje y degradación conduce a Mildred Pierce (Joan Crawford) a buscar también en los escenarios de México aires más puros y ambientes menos contaminados en **Alma en suplicio** (Mildred Pierce, 1945), de Michael Curtiz, basada en la novela de James M. Cain, con guión de Ronald MacDouglas y Catherine Turney.

En la noche mexicana de Acapulco protagoniza una de las secuencias más logradas Rita Hayworth en el papel de Elsa Bannister en **La dama de Shanghai** (The Lady from Shanghai), mientras que en **Senda tenebrosa** (Dark Pasaje) es otro país latinoamericano, Perú, el que parece encarnar los principios de solidaridad perdidos en las modernas sociedades industriales y postindustriales.

Pero si en algunos casos el refugio en estos presuntos paraísos resulta imposible, como sucede con el fallido intento de huida a México en **El demonio de las armas** (Deadly is the Female / Gun Crazy), en la mayoría, aunque la marcha se produzca, la estancia es pasajera e incluso puede convertirse en sólo un sueño. Casi siempre se torna a la ciudad, escenario elegido por el cine negro para hablar de los grandes problemas de la vida, es decir, del amor, del poder y de la muerte.

—Victor Mature: Tal vez yo sepa otras canciones. Cuando estuvimos juntos, me contaste muchas cosas. Tenías los ojos llenos de humo y hablaste mucho..., como el panoli que eres. Hablaste sin parar, y no he olvidado nada.

El beso de la muerte (1947), de Henry Hathaway.

—Te lo explico. Un amigo mío tiene una teoría: Cuando dos cometen un asesinato, es como si fueran en un tren. Uno no puede bajar sin el otro. Están unidos. Han de ir juntos hasta el final del trayecto. Y la última parada es el cementerio.

Fred Mac Murray. Perdición (1944), de Billy Wilder.

—¿Qué ha ocurrido?
—Dicen que alguien ha matado a Legs Diamond.
—No es él. Nadie puede matar a Legs Diamond.
—¡Míralo bien! Es Legs Diamond... y no lo olvides jamás.
—Voy con él.
—No me diga que aún le quiere.
—Mucha gente quería a mi marido, era él quien no quería a nadie. Por eso está muerto.

Muchacho y Karen Steele. La ley del hampa (1960), de Budd Boetticher.

—¿Por qué no has disparado? No me digas que has estado enamorada de mí todo este tiempo.
—No. Jamás te amé. Ni a ti ni a nadie. Estoy podrida por dentro. Como dijiste, te he utilizado. No significabas nada, hasta hace un momento, que no pude disparar. Jamás lo hubiera imaginado.
—Lo siento, no te creo.
—No me importa, abrázame.
—Adiós, nena.

Fred MacMurray y Barbara Stanwyck. Perdición (1944), de Billy Wilder.

CAPRICHOS
en
NEGRO

Scarface

(de Howard Hawks, 1932)

JOS OLIVER

"He vuelto a ver esta obra maestra irremediable del blanco y negro, que opera por cortes desgarrados bruscamente, que no se aparta jamás del relato lineal, que no explicita nada, salvo sumarios planes de batalla, pero donde todo está dicho, dicho por las imágenes, sopesadas cada una al miligramo, los tacos de billar que saltan bajo las balas, el torpor del asesino a prorrata de los crímenes, el impulso incestuoso en la masa de la espalda de Paul Muni cuando abraza a su hermana, la mirada aterciopelada de George Raft, ¡oh tiempos, que ya no volverán!, de un cine al que la reticencia de la materia que conformar hacía preciso como un dibujo egipcio o como un terrible cañón de acero".

Jacques Audiberti, 1955

No es probable que **Scarface** —con la que Godard encabezó en una ocasión su lista de películas preferidas del cine americano de todos los tiempos y que fue siempre la favorita del propio Hawks— figure entre las obras más acabadas ni profundas de su autor. Pero esta película apresurada, imperfecta, condicionada por la animadversión de la censura y de los grandes estudios, posee como **Roma ciudad abierta**, **They Live by Night**, **À bout de souffle** o **Accattone**, la irrepetible intensidad emotiva y el fulgor creativo de las obras iniciáticas o fundacionales que, aun sin ser a menudo las mejores de sus creadores, perduran al cabo del tiempo como las más emblemáticas o reveladoras de su personalidad.

Scarface, el terror del hampa, *de H. Hawks*

No sé si **Scarface** encaja exactamente en esta categoría, pero diversos factores le confieren ese mismo carácter de excepcionalidad dentro de la obra de su autor. En primer lugar, la precariedad de su producción; mientras la mayor parte de la carrera de Hawks se desarrollaría dentro del sistema de los grandes estudios, aunque con frecuencia bajo el control del propio director como productor, **Scarface** fue producida de modo totalmente independiente por Howard Hughes, quien defendió obsesivamente la libertad de la película —y casi su mismo derecho a existir— frente al boicot de la industria, que no toleraba a los independientes, y a las intromisiones de la censura, que mutiló y alteró la película, impidiendo durante largo tiempo su exhibición. **Scarface** tuvo que rodarse en un estudio improvisado, con actores de fortuna (varios de los cuales se habían hecho ya célebres antes del estreno de la película) y en un ambiente de hostilidad generalizada, y esta presión bajo la que fue realizada parece liberarse a cada plano de la película en incontenibles estallidos de violencia, como sucederá casi 30 años después en **Party Girl** (Chicago, años 30), una de las últimas obras maestras del cine negro, que Nicholas Ray, un cineasta en las antípodas de Hawks, rodaría por contra bajo la rígida disciplina de la Metro.

Por otra parte, frente a la simplicidad narrativa habitual de Hawks, **Scarface** muestra una voluntad de estilo única en su obra, desde el carácter expresionista de la imagen determinado por la fotografía de Lee Garmes hasta la continua presencia de signos (las X indicadoras de la muerte) o deslumbrantes figuras retóricas (las hojas de calendario ametralladas que simbolizan, en una vertiginosa elipsis, la fulgurante ascensión del protagonista). Hawks, que había asistido circunspecto a la transición del cine mudo al sonoro —hizo incluso un alto en su carrera hasta ver aclararse el panorama—, dio a principios de 1930 cartas de naturaleza al cine hablado con **The Dawn Patrol** (La patrulla del amanecer), donde por primera vez la artificiosa teatralidad de los diálogos de comienzos del sonoro dejaba paso a un tratamiento estrictamente realista del sonido. Gracias a ello, en **Scarface**, su siguiente película, cuyas imágenes conservan todo el poder de sugestión del cine mudo a la vez que supera las limitaciones narrativas derivadas de la ausencia de la palabra, pudo establecer las pautas de un cine en plena posesión de sus medios expresivos y que durante los treinta siguientes años —tantos como duraría el esplendor del cine clásico— iba a llenar las pantallas del mundo con ficciones que poseían los atributos de la realidad, con un realismo que gozaba de la libertad de la ficción.

Siguiendo con las contradicciones que acompañan a esta obra singular, **Scarface** no es en rigor una película negra, si nos atenemos al carácter más ortodoxo del cine negro, entendido no como género, sino como movimiento de los años cuarenta y cincuenta (enmarcado entre el principio de la Segunda Guerra Mundial y el final del conflicto vietnamita), y cuyo *ethos común*, según escriben Alain Silver y Elizabeth Ward en *Film Noir*, "evoca consistentemente el lado oscuro de la *persona* americana". Ni por la época ni mucho menos por la intención encaja **Scarface** dentro de estos parámetros (*). Sin embargo, la iconografía de **Scarface** marcará en gran medida el estilo visual del cine negro gracias a esa fotografía de tono expresionista, y el arco de su historia establece la pauta narrativa que será más frecuente en el género, explicitada en el propio título de **The Rise and Fall of Legs Diamond** (La ley del hampa, 1960), quizá la película que cierra el ciclo clásico del cine de gángsters.

> "La iconografía de *Scarface* marcará en gran medida el estilo visual del cine negro gracias a esa fotografía de tono expresionista"

Scarface está directamente inspirada en el personaje de Al Capone y se basa en hechos reales, que según cuenta Hawks (aunque, como se sabe, Hawks tendía a embellecer el relato a medida que iba repitiendo las mismas historias), le fueron revelados por gángsters auténticos, entre ellos los que enviaba el propio Al Capone para espiar el rodaje y que Hawks utilizaba a su vez como fuentes de información,

Chicago, año 30, *de Nicholas Ray*

***Scarface**, de Howard Hawks*

"Como en la mayoría de las películas de Hawks, no hay sangre ni apenas se muestran muertos ni heridos reales"

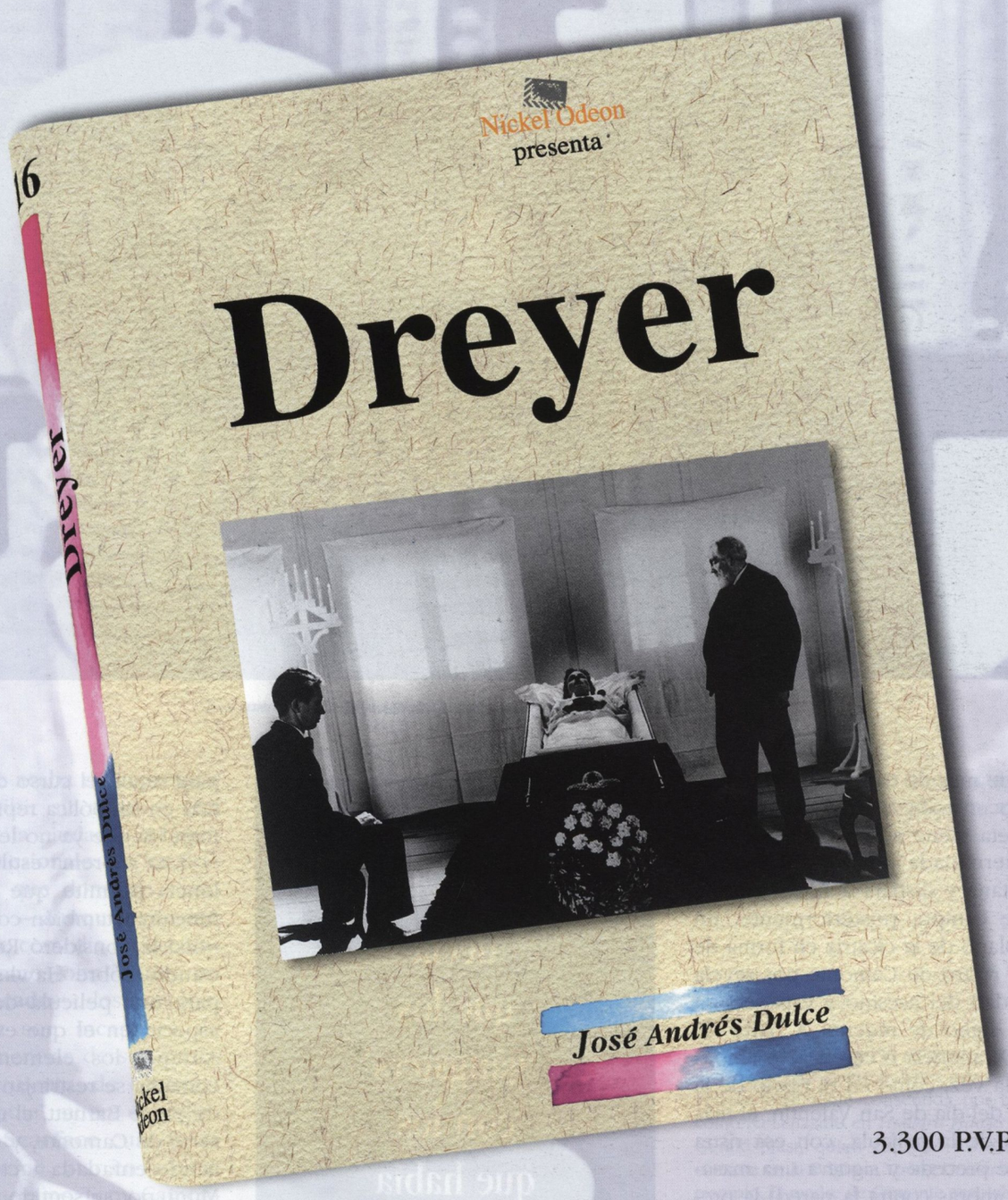
apoyándose en sus conexiones con periodistas especializados de Chicago para verificar la identidad de sus interlocutores. Pero estos hechos reales son libremente utilizados para crear una ficción. Al contrario que sus coetáneas **Little Caesar** (Hampa dorada, 1930) y **Public Enemy**, **Scarface** no se interesa por elementos coyunturales, como las raíces sociales o psicológicas concretas de la violencia, sino por modelos narrativos universales, que le han garantizado la perdurabilidad. **Scarface** es, según Hawks, la historia de los Borgia en Chicago, incluido su componente incestuoso (aunque muy atenuado en la versión final de la película por la censura o por el propio Hawks), y presenta la estructura vagamente macbethiana de la ascensión y caída del protagonista, que crece eliminando a sus más próximos y se derrumba al llegar a la cima y quedarse solo.

Aunque célebre por su violencia, en **Scarface**, como en la mayoría de las películas de Hawks, no hay sangre ni apenas se muestran muertos ni heridos reales. Los asesinatos suceden a menudo fuera de campo y las víctimas se reducen a sombras, siluetas o escorzos fugitivos. Sin embargo, como en todas las películas de Hawks, aparecen en toda su evidencia las consecuencias de la destrucción, las huellas físicas de los disparos en puertas, cristales o paredes, que permiten seguir casi la trayectoria de las balas, como las que alcanzan a Cesca tras dejar su rastro en las contraventanas de acero del refugio de Camonte. Aparatosos tiroteos producen matanzas virtuales que sitúan la violencia en un plano de irrealidad, que excluye la simpatía o el rechazo del espectador hacia víctimas o asesinos. En este universo abstracto, las anécdotas concretas basadas en la realidad (y de ahí su fuerza) alcanzan la dimensión de tragedia (y de ahí su universalidad).

Es en este ámbito donde la anecdótica utilización de las X para señalar los crímenes (los periódicos marcaban con una X la situación de los cadáveres en las fotos) y que empezó casi como un juego (se ofrecía una prima a cada miembro del equipo de la película que encontrase una forma ingeniosa de utilizar el signo X) adquirió finalmente un significado más complejo y quizá imprevisto en el desarrollo del film. En el transcurso del primer plano de **Scarface** (ese virtuosista movimiento de

Carl Theodor Dreyer es un original. No ha vuelto a existir nadie como él, ni siquiera alguien que pudiera recordárnoslo en una secuencia, en un plano. Podríamos decir sin exageraciones que en una orilla está él, y en la otra, el resto de los creadores. Si un día o una noche echamos de menos a Ford, tenemos a Hawks, incluso a Walsh. La ausencia de Dreyer, en cambio, no la pueden suplir Bergman o Tarkovski. Jamás he podido definir el cine de Dreyer, explicarlo, analizarlo, pero lo siento. Estoy convencido de que una obra como Ordet, espiritual y carnal a la vez, será en el futuro tan valiosa como Las señoritas de Aviñón o la sacarina.

JOSÉ LUIS GARCI



3.300 P.V.P.

"DREYER" *está escrito con la serenidad y el mimo narrativo de Ordet o Gertrud.*
José Andrés Dulce se ha sumergido en un universo complejo y apasionante; ha perdido la noción del tiempo y ha aplicado años al estudio de las circunstancias personales, geográficas y culturales de un hombre al que enmarca en su tierra y en su tiempo. Este creador, nacido como si surgiese de las páginas de Dickens, criado en las riberas de Griffith, tomó el cine en sus balbuceos, se enamoró de él, reflexionó sobre sus esencias y con una serie de obras fundamentales lo llevó a una madurez que le abrió las puertas de la modernidad.

JUAN COBOS

***Al final de la escapada**, de Jean-Luc Godard*

cámara de más de tres minutos, el más complejo en toda la obra de Hawks), una silueta viene a superponerse a la cruz determinada por los listones de una ventana y dispara a Louis Costillo fuera de campo; posteriormente, un primer plano de la cicatriz en forma de cruz del rostro de Camonte nos revela la identidad del asesino y establece la X como signo de muerte. A partir de aquí, la X anuncia o certifica (o ambas cosas a la vez, como en el plano de la matanza del día de San Valentín, el más abstracto de la película, con esa ristra de X que precede y sigue a una masacre de sombras contra la pared) la presencia de la muerte y acaba por convertirse en el signo que marca el destino ineluctable de los personajes. En una bolera, Gaffney (Boris Karloff) lanza una bola y el resultado de su jugada se marca con una X en la pizarra de su destino; al efectuar el siguiente lanzamiento, caerá abatido por sus rivales mientras la cámara le abandona para seguir el curso de la bola convertida en simbólica representación de un impulso que ya no le pertenece.

> **"Hawks decía que los 'gángsters' con los que había hablado le parecían infantiles"**

Esta suprema estilización de la violencia permite que **Scarface** pueda funcionar también como una comedia —así la consideró Robin Wood en su estudio sobre Hawks—, algo insólito para una película de gángsters y un aspecto en el que es sin duda única. Aunque los elementos estrictos de comedia se restrinjan a la intervención de Vince Barnett, el memorable *sequetario* de Camonte, y en cierto modo a la desenfadada actuación de Paul Muni, por su sentido y estructura **Scarface** se inclina netamente de este lado en la típica contraposición de dramas y comedias que conforman la obra de Hawks. El propio Hawks decía que los gángsters con los que había hablado le parecían infantiles y como a tales les trata en la película (Camonte juega como un niño con su juguete nuevo cuando dispara frenéticamente con la

Los amantes de la noche *(They Live by Night), de Nicholas Ray*

ametralladora que acaba de conseguir, como "para escribir su nombre con grandes letras en la ciudad"). Al contrario que los profesionales de los dramas hawksianos, que dominan siempre su mundo —aunque puedan asumir su parte de comedia en las últimas películas, como John Wayne en **¡Hatari!** o **El Dorado**—, los personajes de **Scarface** son incapaces de medir las consecuencias de sus acciones y, por consiguiente, de controlar el mundo. "Big Louie" muere en la primera escena de **Scarface** cuando se jacta precisamente de estar en la cima del mundo, y su asesino Tony Camonte, que muestra esa misma ambición a lo largo de la película, muere al final bajo el enorme cartel luminoso que dice irónicamente: "El mundo es tuyo". Su hazaña es irrisoria y la imagen de su personaje no se corresponde con la de un héroe hawksiano, sino más bien con la pueril y ridícula que ofrece Cary Grant en **La fiera de mi niña**, **La novia era él** o **Me siento rejuvenecer**.

Al final de la década de los 50, esta mezcla de realismo y estilización, de tragedia y comedia, que constituía la clave de **Scarface** (y gracias a lo cual contiene al menos tantos planos o escenas memorables como cualquier otra película de la historia del cine) había llegado a su fin. Fue Godard quien constató en el momento de **À bout de souffle** que este modelo ya no era viable: creía hacer **Scarface** e hizo en cambio **Alicia en el país de las maravillas**. Hawks construía ficciones a partir de la realidad; Godard, ficciones a partir de la ficción. Algo más podría constatarse: las cuatro o cinco primeras veces que vi **Scarface**, el público aplaudió invariablemente —hecho que no he visto repetirse— ese plano, que Truffaut consideraba razonablemente el mejor de la historia del cine, de la muerte de Boris Karloff. Godard certificaba que había acabado un modo de hacer cine; quizá también haya acabado un modo de verlo.

(*) Aunque el guión original compartía con el genuino cine negro muchos más rasgos que la versión finalmente consentida por la censura, como ha señalado en *Howard Hawks Storyteller,* Gerald Mast, quien consultó los archivos del cineasta en la Brigham Young University; así, por ejemplo, la madre de Camonte aceptaba de buen grado el dinero que le proporcionaban las actividades ilícitas de su hijo, el protagonista era bien recibido por la sociedad respetable de Florida durante ese viaje de placer que sólo está aludido en la película, aparecía la intervención de un político hipócrita y corrupto, el final de Tony Camonte era mucho más épico y afirmativo de su personalidad y no figuraba, por supuesto, la moralizante escena del editor del periódico con los ciudadanos bienpensantes, totalmente ajena a la mano y al pensamiento de Hawks.

Scarface

LUIS ALBERTO DE CUENCA

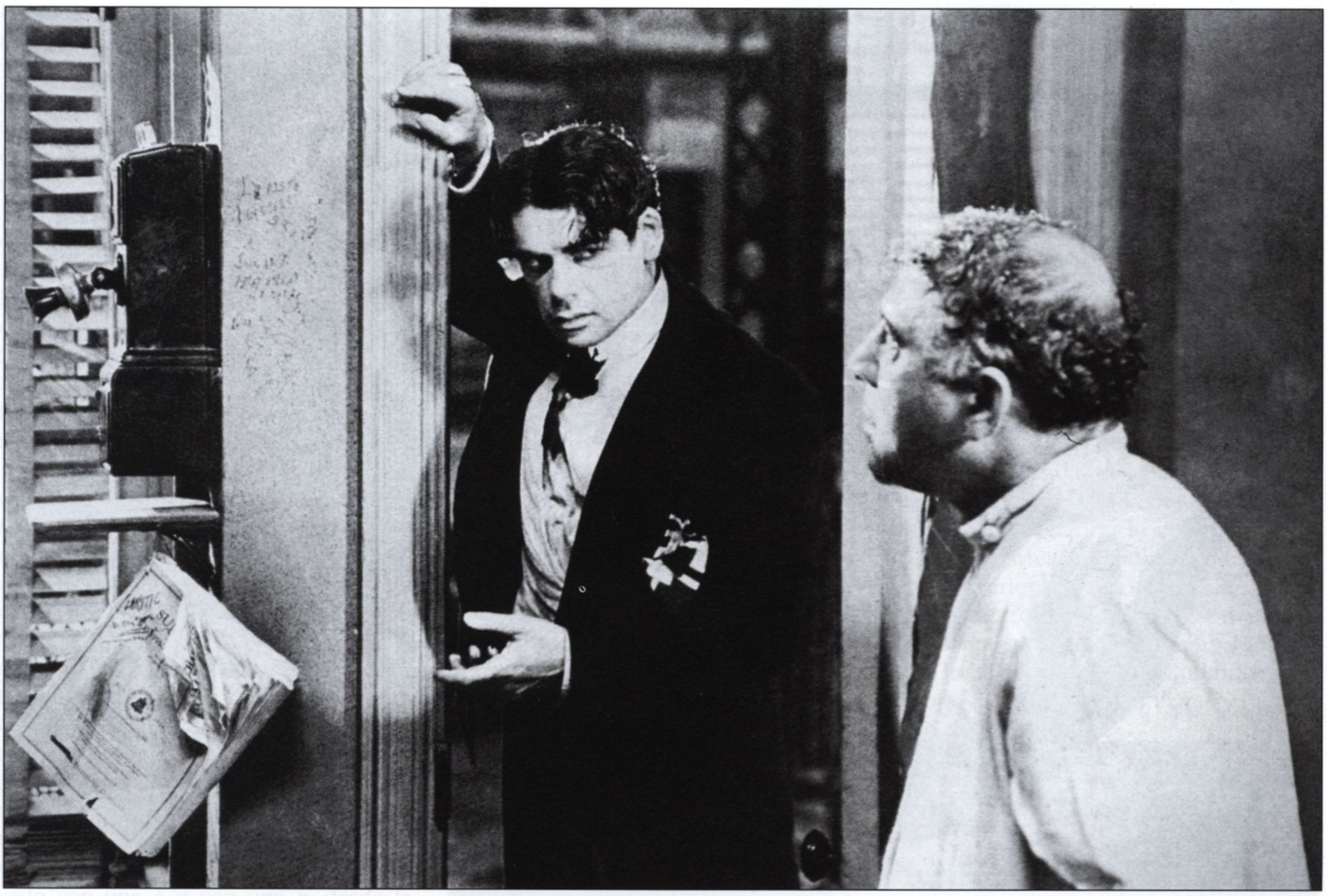
Shame of a Nation se estrenó en España con el título de **El terror del hampa**. Hawks la consideraba su película favorita. La vi por primera vez en la Filmoteca Nacional, cuando estaba en Andrés Mellado, en el cine California, y la he vuelto a ver muchas veces.

Scarface tuvo muchas más dificultades con el organismo de autocensura industrial de Hollywood que con el gángster Al Capone, en cuya figura se inspiraba. Un jovencísimo Howard Hughes produjo el film en el marco de Caddo Company, con distribución a cargo de United Artist. Se sucedieron varios guionistas, entre los que destacan el gran Ben Hecht y el novelista William Riley Burnett, autor de la novela *Little Caesar*, personaje inspirado asimismo por Capone. Con **Scarface** Hawks alcanzaría una de sus cumbres estéticas y la mejor película de gángsters de la historia del cine. El enfoque del mundo gangsteril integraba una doble analogía, en opinión de Javier Coma: con el ascenso del fascismo y con los Borgia.

Lo que pasa en el film es, más o menos, lo que voy a contar a continuación.

Uno de los jefes del hampa, el gordo *Big* Louie Costillo (Harry J. Vejar), al término de una fiesta de Año Nuevo, charla con unos amigos, con un gorro de papel en la cabeza, entre despojos de guirnaldas, mientras alguien barre el local, encontrándose con un sujetador que perteneció a alguien que estuvo en la fiesta. La sensación es de agobio, como siempre al final de una fiesta. Sin embargo, Louie hace balance de su vida, y está plenamente satisfecho: le va bien, se puede permitir chicas y coches (símbolos de poder). Despide a sus amigos y se queda solo. Va a llamar por teléfono y es asesinado por alguien que silba una melodía y de quien sólo vemos una silueta —en seguida nos enteraremos de que el asesino es el joven Tony Camonte, alias Cara Cortada (*Scarface*), guardaespaldas de Costillo, que ha decidido cambiar de aires y pasarse a la banda de Johnny Lovo—. El que barre sale corriendo del local, como alma que lleva el diablo. Hay una escena de transición en que el redactor jefe de un periódico clama por un titular que hable de "Guerra de bandas" o algo así, para que la gente esté al tanto de lo que pasa. Una nueva generación de hampones asoma, pues, al escenario, dispuesta a destronar a sus mayores a fuerza de ambición y de falta de escrúpulos.

Con* Scarface *Hawks alcanzaría una de sus cumbres estéticas y la mejor película de gángsters de la historia del cine



Scarface

Tony y Guino Rinaldo (George Raft) se encuentran en la barbería de Pietro (Henry Armetta). El detective Guarino (C. Henry Gordon) detiene a Tony y Lovo, para quien ahora trabajan. Vemos el gesto característico de Rinaldo: tirar una y otra vez una moneda al aire y recogerla con la misma mano con la que la ha tirado. Van a comisaría, de donde salen pronto, merced a una artimaña legal de Epstein (Bert Starkey), abogado de Lovo.

Desde allí, Tony va a ver a Lovo (Osgood Perkins), para cobrar su trabajo. En casa del *boss* está Poppy (Karen Morley), a quien Tony corteja descaradamente, iniciando la competencia con Lovo.

Vemos a Tony en su casa, con la *Signora* Camonte, su madre (Inés Palange). Pregunta por Cesca (Ann Dvorak), su hermana, que está besándose con un tipo en el rellano de la escalera. Tony los descubre y reprende duramente a su hermana. Cesca oye la música de un organillo desde la ventana de su cuarto y ve a Rinaldo junto al organillero; la chica lanza una moneda; Rinaldo la atrapa y entrega otra al organillero, haciendo saltar en su mano la que le lanzó Cesca (se trata de una escena tiernísima, de inolvidable memoria).

A partir de ahí se narra el paulatino ascenso hacia el poder de Tony Camonte. Lo mismo hizo Bertolt Brecht en su drama *La resistible ascensión de Arturo Ui* con el ascenso de Hitler al poder; *Arturo Ui* es un drama de gángsters en la estela de *Macbeth*, tragedia de gángsters donde las haya que ha sido representada muchas veces con vestuario y *atrezzo* gangsteril.

Tony ayuda a Lovo a que los contrabandistas y dueños de bares ilegales del South Side acepten la nueva autoridad tras el fin de Costillo. No comparecen Meehan, Berdini y Ziegler. Camonte dice a Lovo que los ha eliminado, pero los titulares de los periódicos afirman que Meehan sigue vivo. Tony y Guino terminan en el hospital su tarea, tras encañonar a las enfermeras y portar sendos ramos de flores. En la pantalla aparece la hoja de calendario correspondiente al 5 de octubre. Las hojas vuelan al compás de ráfagas de metralleta y, segundos después, nos encontramos en la hoja correspondiente al 26 de agosto.

De nuevo en la oficina de Lovo. Tony se encuentra con Poppy y le dice que tiene un nuevo coche y una casa nueva. Lovo está irritado porque Tony ha atacado un local del North Side, feudo de O'Hara. Al salir a la calle, se encuentran con que sus enemigos les arrojan un cadáver desde un coche que lleva este cartel: *Keep out of the North Side.*

En casa de Tony. Angelo (Vince Barnett) ejerce cómicamente de secretario, peleándose con el teléfono, al que llega a amenazar con la pistola. Aparece Rinaldo con una flor en la solapa: acaban de asesinar a O'Hara en su floristería. Llega Poppy, a la que Tony ofrece la flor que Guino trajo de la

Scarface

floristería donde mató a O'Hara. Le muestra orgulloso las contraventanas de acero que ha hecho instalar en su nueva casa, y le hace leer el mensaje publicitario que se lee fuera: *El mundo es tuyo (The World is Yours)*, como metáfora de lo que le aguarda. Luego le enseña sus últimas compras en prendas de vestir y su cama, con una ilusión infantil. Abajo está Guarino, el mismo policía que detuvo a Tony en la barbería. Después de citarse con Tony en un restaurante, Poppy sale por la escalera de servicio. Camonte vuelve a la comisaría, de donde Epstein vuelve a sacarlo inmediatamente.

En el North Side, Tom Gaffney (Boris Karloff) y sus hombres, pertenecientes todos a la banda del difunto O'Hara, han conseguido hacerse con las célebres metralletas Thompson (trescientas balas por minuto), con las que piensan acabar con la banda de Lovo y Camonte en sus dominios del South Side.

Llegan Tony, Rinaldo y Angelo al restaurante donde aguarda Poppy. Tony se pone pesado con la chica: *I'm not hungry, only for you*. Nuevos problemas de Angelo con el teléfono. Llegan los del North Side. Lluvia de balas. La gente huye. Tony sabe que son los de O'Hara, mandados por Gaffney. Rinaldo derriba a uno de los atacantes y recoge la Thompson del caído. Tony se queda embelesado con la nueva y poderosa arma, pensando que con ella la ciudad será suya.

Angelo ejerce cómicamente de secretario, peleándose con el teléfono, al que llega a amenazar con la pistola

Los de Gaffney han acribillado también el despacho de Lovo. Éste está herido en un brazo y culpa de los sucesos a Tony ante Poppy, Rinaldo y Angelo. Tony no le hace caso, empuña la metralleta y dispara al aire diciendo: "Apártate, estoy escupiendo" *(Get outta my way, I'm spittin)*. Poppy lo ve ya como triunfador y lo anima a seguir adelante.

Escenas de violencia. De los automóviles surge el fuego de las metralletas. Hombres muertos. Barriles agujereados. El día de San Valentín. Siete individuos son alineados de espaldas en un garaje ametrallados contra la pared por unos presuntos policías. El detective Guarino enseña los cadáveres a Gaffney; éste se aterroriza y decide ocultarse.

Guarino en comisaría, con su jefe. La situación es, en resumen, la siguiente:

Gaffney está escondido; Lovo está acabado; no hay pruebas contra Camonte. El jefe de detectives recrimina a un periodista que se glorifique a los gángsters. Los pistoleros del Oeste eran otra cosa: combatían de frente. Los gángsters, en cambio, asesinan por la espalda.

Reunión de notables en el despacho de Mr. Garston, editor del *Evening Record*. Hay que cambiar las leyes para luchar contra el hampa. Ésta es la escena que Howard Hugues, productor de **Scarface**, tuvo que pactar con el censor Will H. Hays para que le dejaran estrenar el film en los grandes circuitos. No tiene nada que ver con el resto de la cinta.

En el teatro. Ponen *Rain* (Lluvia), una comedia cuya protagonista suscita el interés de Camonte. En el descanso le dicen a Tony que Gaffney está jugando en una bolera. Camonte dice a Angelo que se entere del desenlace de la pieza (con quien se queda la chica en alusión clarísima a la situación existente entre Poppy, él y Lovo) y sale en busca de Gaffney. Los disparos alcanzan al gángster encarnado por Boris Karloff cuando acaba de tirar la bola con la que va a obtener un *strike*. (El anterior *strike* de Gaffney quedó reflejado con una *x* en un papel. Todo en el film aparece marcado con una + o con una *x*, desde la cicatriz en la cara de Tony hasta la celosía con enrejado semejante a varias equis desde donde asistimos a la matanza del día de San Valentín).

Nos encontramos en el *Paradise Club*, uno de esos locales que no deben faltar en una película de gángsters que se precie de serlo. Tony se sienta con Lovo y Poppy y humilla a Lovo. Los dos hombres le ofrecen fuego, pero la chica elige encender su cigarrillo con la cerilla de Camonte. Poppy y Tony bailan. Está allí también Cesca, intentando seducir a Rinaldo, que repite su cantinela: "¿Qué diría tu hermano?". Tony sorprende a Cesca bailando apretadamente con otro joven y la saca a empellones del local.

Tony y Cesca discuten en casa de su madre. La *Signora* Camonte dice a su hija; "Te lo había dicho, te hará daño, hace daño a todo el mundo". Tony sale a la calle y le disparan desde un automóvil. No puede ser más que Lovo, despechado por lo de Poppy.

Contraataque de Tony. Con el *smoking* hecho polvo se presenta en la barbería de Pietro y localiza a Rinaldo. Dice a Pietro que se haga pasar por el que intentó matarlo y comunique a Lovo por teléfono, exactamente a las dos y diez, que la presa escapó. Falta un minuto para las dos y diez. Tony y Rinaldo encuentran a Lovo. Suena el teléfono. Lovo rehúsa descolgar. Por fin lo hace y dice que se han equivocado de número. Rinaldo hace su gesto característico con la moneda y Tony silba su melodía. Tony sale del despacho, no sin antes romper el cristal de la puerta donde aparece el nombre de Lovo (había hecho lo mismo con el de Louie Costillo), y Rinaldo liquida a Lovo.

Rinaldo recibe la visita de Cesca en el despacho de Tony que fuera de Lovo. El pistolero ha recortado una hoja de papel repetidamente doblada, de forma que al desplegarla aparece una serie de siluetas femeninas, cada una con la forma de una X. Camonte está pasando una temporada fuera de la ciudad, en Florida, esperando que se diluyan los ecos del asesinato de Lovo, de forma que Rinaldo ya no dice "¿Qué diría tu hermano?" y cede a la insistencia de Cesca.

Tony vuelve a la ciudad, va a casa de su madre y ésta le dice que su hermana vive con un hombre. Fuera de sí, Tony acude a la dirección que le ha dado su madre y mata a Rinaldo, que juguetea por última vez con su moneda. Cesca dice a su hermano que se habían casado el día anterior. Anonadado, Tony se dirige con Angelo a su casa.

Orden de arresto contra Camonte por el asesinato de Rinaldo. Sirenas, coches, motoristas. Angelo y Tony llegan a casa de éste casi al mismo tiempo que la policía. Angelo es alcanzado. Moribundo, descuelga el teléfono y logra enterarse de quién llama —es Poppy—, por lo que se va al otro barrio muy ufano de su éxito con el auricular. Tony no quiere hablar con Poppy.

Cesca entra por la escalera de servicio. Apunta a Tony con una pistola, pero no dispara. Los hermanos están cercados. Luces fantasmagóricas iluminan la casa. Cesca y Tony se disponen a combatir juntos hasta la muerte, en búsqueda suicida del heroísmo y del amor que corre por sus venas ("Soy como tú, Tony... Tú eres parte de mí y yo soy parte de ti, siempre ha sido de esta manera").

Pero a Cesca le alcanzan las balas. Para Tony, ya nada tiene sentido. Está muerto de miedo. Se encuentra solo, desvalido. Cesca, moribunda, le dice que Guino no tuvo miedo y él sí lo tiene. Pronunciando por dos veces el nombre de su marido, muere. Tony le dice que no se muera, que no lo abandone.

Una granada de gas entra en la estancia y Tony se ve obligado a salir a la escalera. Guarino le dispara y Tony pierde el arma. Cuando el detective va a colocarle las esposas, Camonte lo esquiva y corre a la calle. Un policía descarga su metralleta en él y lo mata. En lo alto, el anuncio luminoso *The World is Yours* sigue brillando. El final de Tony, exigido por la censura, se respeta en ese truculento y desmedido *remake* de **Scarface** que es **El precio del poder** (1983), de Brian De Palma, con Al Pacino de protagonista: atiborrado de droga y, por lo tanto, protegido por la sensación de creerse invulnerable, el nuevo Camonte acaba acribillado por las fuerzas del orden, que han cercado su lujosa residencia.

El final de Tony, exigido por la censura, se respeta en ese truculento y desmedido remake de* Scarface *que es* El precio del poder *(1983), de Brian De Palma

Todo termina yéndose al infierno, como es de rigor en un film de gángsters. Lovo utilizó a Tony para asesinar a Costillo, y a su vez Tony mató a Lovo, después de quitarle la novia, y asesinó también a Rinaldo, que era su mejor amigo, y vio cómo moría su queridísima hermana, de modo que no tuvo más remedio que dejarse matar él también, para evitar futuras pesadillas. Todo naufraga. Todo se va a pique. Todo menos el cine de Howard Hawks y **Scarface** en particular, una de las mejores películas de la historia del cine.

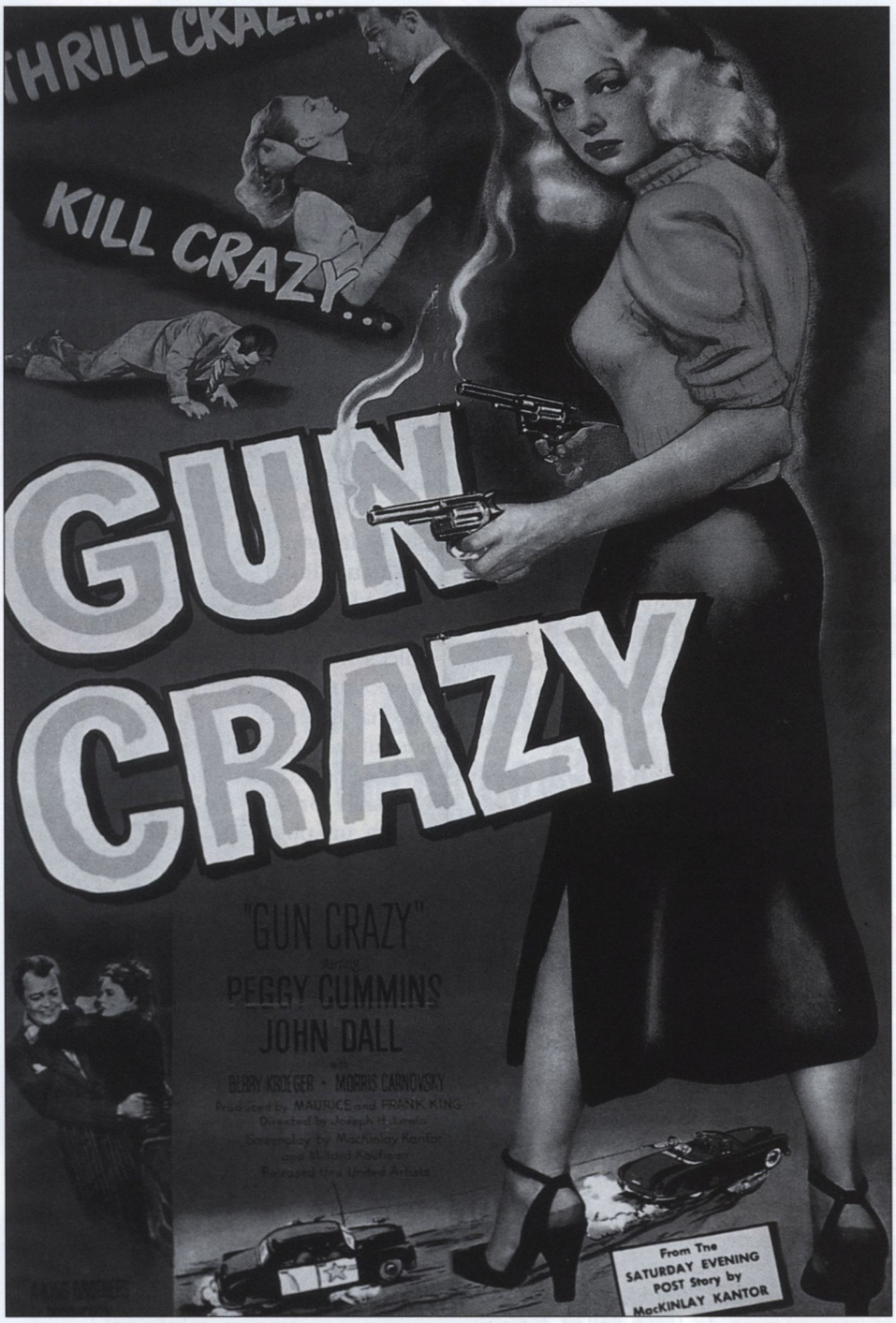
El demonio de las armas

"El raro sabor de un final triste"

FERNANDO R. LAFUENTE

Si el *western* es la épica contemporánea, o, mejor, la continuidad de la épica bajo la estética cinematográfica (Borges), lo que se ha dado en llamar cine negro es, sin metáforas, la sociedad contemporánea. Lo advirtió Jean-Patrick Manchette: "Hoy el mundo entero es Chicago". De ahí que, tal vez, el más completo manual de ciencia política se encuentre escondido tras el centón de palabras que Marlon Brando pronuncia a lo largo de **El Padrino**. Lo cierto es que el cine negro no es sólo un ejercicio de estilo, ni parte de un voluntarismo ideológico, ni, más cercano, obedece a una irreprimible nostalgia de diseño. El cine negro es el emblema más rotundo de la sociedad contemporánea, al menos, en el período de tiempo que va desde 1945 hasta este maltrecho 2000. Surge del expresionismo, se empapa de cierto nihilismo, pero va más allá. Con enormes paradojas. Valga la primera, a título de ejemplo: una sociedad que en el cine denuncia la corrupción no es una sociedad corrupta. La denuncia implica compromiso, publicidad. La denuncia surge para mantener el sueño (americano) aunque sea eterno. No se critica un modelo en crisis, sino que se denuncian unas prácticas sociales y unos hechos repugnantes. Es muy distinta la perspectiva.

El valor del cine negro expresa los perfiles, las luces y las sombras de la sociedad contemporánea. Insisto, es la sociedad contemporánea: la ciudad, el laberinto, los cruces y conflictos de intereses, la traición y el poder, la culpa y el anhelo, el sueño y la vigilia, la violencia y el miedo. Ahora bien, ¿qué sociedades asumen estos hechos, sino como espejos desdichadamente quiméricos de lo que no son? El cine negro es reflejo de un estilo de vida que impregna todos los hábitos de la sociedad contemporánea. No es una casualidad que surja tras la Segunda Guerra Mundial. Baste alguna lectura de



George Steiner para entender el clima moral de aquellos años. Ahora bien, en esa niebla quebrada por los destellos y fogonazos de la vida, también el sueño de la razón produce monstruos. Sin embargo, esta vez, los monstruos no son seres expuestos en alguna barraca de feria, *freaks* a la deriva; esta vez, los monstruos están en la calle, cumplen los usos y costumbres de la política, de las finanzas, de la cultura... Es un vaivén delirante, un juego de espejos deformantes, la mayor subversión de la realidad. El cine negro es un género total, la mayor pulsión del ritmo de la vida contemporánea, el más cabal alfabeto de una sociedad diversa y desengañada, crítica y libre.

Una de las más altas expresiones de todo esto se encuentra en **El demonio de las armas** (1949) de Joseph H. Lewis, también conocida como **Deadly is the Female** y **Gun Crazy**. Lewis es un director maldito —recuerde el curioso lector y espectador, entre otras, **Relato criminal** (1949), **El agente especial** (1955)— a conciencia y encantado de serlo. Con esta película demostró que se podía rodar, con enorme dignidad, una película por menos de medio millón de dólares —exactamente cuatrocientos mil. A pesar de ello sus problemas siempre fueron con los productores. Y es que el malditismo es plaza amplia y ajena. Como ha recordado Javier Coma, en fecha reciente, el título **Deadly is the Female** se debe a Arthur Gardner —ayudante de los pro-

El valor del cine negro expresa los perfiles, las luces y las sombras de la sociedad contemporánea

ductores King— a causa de que la compañía, United Artists, creía que el título original **Gun Crazy** era vulgar. Como suele ocurrir tras las ocurrencias volvió la razón y en 1950 se recuperó el **Gun Crazy** del que deriva la versión en español. Hay más datos curiosos sobre la película. Por ejemplo, que el Kauffman que firma el guión no es sino una *tapadera* de Dalton Trumbo, como se destapó en 1992. Como otros títulos del cine negro, el guión surge de un relato, *Gun Crazy*, cuyo autor era MacKinlay Kantor, publicado en el semanario *The Saturday Evening Post*, el 3 de febrero de 1940.

Desde la primera escena de **El demonio de las armas**, uno descubre que el destino se trocará en fatalidad (Heidegger) y que Lewis lleva a cabo un magistral deslumbramiento: convertir en belleza —es decir, en imágenes cinematográficas— un halo fatal de circunstancias, en el que la pasión, la obsesión y la soledad —en medio de todo y de todos— componen las palabras y los colores sobre los que se dibuja este desasosegador cuadro contemporáneo. Para algunos ésta es una historia de *amour fou*, de amor loco, surgida de ese impulso romántico que arrastra a los personajes a perderse en la selva oscura de la pasión amorosa.

Tal vez. Y de ahí, también venga ese primer error y la pretensión de cambiar el título, al querer dar protagonismo a un hecho que es lateral. Porque lo que a nadie se le oculta es que ésta es la historia de un viaje al infierno, la descripción morosa y encendida de un viaje a la semilla, la búsqueda desconcertada del principio de todo, el último refugio que es la huida. Las armas son el elemento de la huida, el objeto sobre el que se vuelca el desasosiego, la diferencia, el pesar y la ruina.

No es casual que Lewis eligiera múltiples escenas rodadas en exteriores —como Baldwin Lake Estates, Topanga Canyon— característicos de California: la tierra de promisión es el emblema de una naturaleza poderosa y libre; en efecto, el último refugio que albergará a dos erráticos y asustados personajes vencidos por sí mismos. Como tampoco es obra del azar ese estilo invisible como el cristal; invisible como el aire que recrea y conforma cada una de las imágenes que hacen de **El demonio de las armas** una obra clásica —pues hoy es referencia obligada para cualquiera— del cine negro, más allá de esa cosa denominada *película de culto*. La película se abre con un Bart Tare niño (John Dall interpretará ya al adulto) que siente una indeleble fascinación, una extraña atracción por una pistola que se encuentra en el escaparate de una armería, mientras cae la lluvia. Rompe el cristal.

Ante ese hecho violento, sin embargo, Lewis describe en una misma escena, también, la inocencia y la torpeza de quien se conduce más por el deseo que surge de un remoto lugar de sí mismo, por la pasión hacia los objetos que por la razón y el respeto de las normas. Antes de romper el cristal —metáfora de lo que significa estar a un lado o a otro de la línea de sombra—, Bart cubre con sus brazos el escaparate. Suena la alarma, el chico cae en medio de la lluvia y la pistola llega a los pies de un policía. Fin de la *Introducción*, comienza la traca, el festival de fatalidades que harán de Bart una víctima de sí mismo; que harán de ese chico un catálogo de ansiedades, de inútiles búsquedas interiores. Un Dr. Jekyll y Mr. Hyde que se debate entre cumplir con lo que de él brota espontáneamente y lo que la sociedad que respeta los cristales ajenos exige como básica norma de convivencia.

El arranque de la película es ejemplar porque reúne todos los elementos que, como exquisitas piezas de una minuciosa investigación científica, compondrán este viaje a los infiernos. La turbación que cada escena encierra en esta perturbadora película procede de la sabia combinación que lleva a cabo Lewis entre las imágenes tratadas con una decidida voluntad subjetiva y las elaboradas mediante las fórmulas del documental.

Así, los primeros planos oblicuos, los deliberados perfiles expresionistas de lugares y personajes o las magistrales cámaras colocadas en lugares insólitos se combinan con imágenes tan naturales que bien podrían formar parte de un noticiero de la época. Valga como ejemplo el asalto al banco de Hampton. El espectador asiste a los casi tres minutos de duración de la escena desde el asiento trasero del coche, en donde Lewis ha situado la cámara. El efecto, además de la ansiedad estética e inmediata que provocan los hechos, es brutal. Ésta es, sin duda, la escena en la que Lewis muestra sin huecos los dos modelos: el subjetivo y el documental; un estilo que atraviesa los cerca de noventa minutos de duración del film y permite mantener el rotundo pulso narrativo que exhibe la película.

Desde la primera escena de* El demonio de las armas, *uno descubre que el destino se trocará en fatalidad

Esta forma de narrar crea unos referentes fílmicos que son el elemento sustantivo de lo que se pretende contar: el oscuro camino que separa el deseo de la realidad; o mejor, la irreversible pérdida de identidad del hombre contemporáneo, anclado en un mundo que ni controla ni entiende, en el que las voces y los ecos se confunden en medio de una niebla miserable e inquietante. Un mundo peligroso porque está sin control, porque el orden es un mero apunte terminológico y porque se ha arruinado la espontaneidad de los individuos. El conflicto moral de Bart es la pieza esencial del edificio de su vida, más allá de la historia de amor, por muy apoyada que se encuentre ésta, tras la excepcional y romántica banda sonora de Victor Young. Ese temblor en la mano de Bart —es curioso que Spielberg coloque el mismo tic al admirable capitán Miller de **Salvar al soldado Ryan**— cada vez que comete un acto en contra de sí mismo aparece desde la primera escena en la que su hermana Ruby (Anabel Shaw) narra ante el Juez Willoughby (Morris Carnovsky) su afición por las armas y la aflicción que le produjo disparar sobre un polluelo; y continúa en la siguiente escena, también ante el juez, en la que sus amigos cuentan cómo Bart, durante una excursión veraniega por el National Bridge, se niega a disparar contra un puma que acecha su acampada, "no mataría una mosca", concluye su amigo Clyde (Harry Lewis); o más adelante, pasados los años, cuando el propio Bart increpa a Laurie (Peggy Cummins) por haber disparado contra la cajera y el policía de seguridad de la empresa cárnica, y ese temblor en la mano muestra, de manera cinematográfica, el conflicto interior que desgarra primero al niño —enviado a un centro correccional—, después al adolescente y, al final, al joven recién licenciado del Ejército que regresa a casa.

Hay una oportunidad de recomponer las cosas, un aprendizaje de las normas. Y se recomponen. El Bart que vuelve —junto a su colección de pistolas inglesas de duelo hechas a mano— de los años duros y de la Armada quiere rehacer su vida como agente comercial de alguna firma relevante. La pasión ha quedado en tregua. Bart incluso ha obtenido un merecido reconocimiento durante su paso por el Ejército. Y la vida sigue. Al poco de regresar se celebra una feria en su ciudad, a la que acude para festejar el reencuentro con los viejos amigos; allí, en medio de las diversiones de la verbena, en un espectáculo ambulante —tan ambulante como él mismo, como todos— la pasión da un aviso. No es que

La innovación constante,
la mayor capacidad y
los profesionales más cualificados
hacen de FOTOFILM MADRID
el laboratorio
número 1
en cine,
televisión
y publicidad
FOTOFILM MADRID
Pilar de Zaragoza, 30 • 28028 MADRID • Tel: 917 253 607 • Fax: 917 241 086 • E-mail: fotofilm@fotofilmmadrid.com

***El demonio de las armas**, de Joseph H. Lewis*

despierte —recuérdese ese verso memorable de Shelley: "no despiertes a la serpiente si no sabes el camino que tomará"— sino que resucita. El poso, las brasas se habían mantenido en el fogoso corazón del niño que rompió el cristal por poseer un arma. ¿Qué más da la historia de amor con esa muñeca diabólica de Laurie?, "experta tiradora llegada de Inglaterra" vocea el dueño del barracón, y que Lewis tiene el acierto de presentar bajo un aspecto irreal, fantasmagórico, inquietante, atractivo; un aspecto de muñeca de cera que se mueve y habla de manera fría, distante, perturbadora. Ocurre el desafío, Bart gana a la muñeca, los amigos se miran entre sí y miran a Bart ensimismado porque esa Laurie recién aparecida comparte la misma pasión: las armas, el mismo roce fogoso y sensual con las armas. Alguien, uno de los payasos de la feria, le advertirá a Bart: "No es de las que hacen feliz a un hombre", pero el encuentro provoca una irresistible atracción. Laurie descubre en Bart un filón para ganar dinero y Bart en Laurie la compañera ideal con la que compartir la pasión por las armas, y juntos comparten esa posesión infernal que es el demonio de las armas, la locura de las armas. Laurie *necesita acción* y Bart es su vaquero; el que recorrerá las anchas praderas de la ciudad contemporánea en busca de aventuras, siempre al límite. La boda es inmediata en un motel de carretera. Al menos, Laurie se sincera: "No te llevas ninguna ganga", y él, ingenuo hasta la náusea le confiesa que no le ha dicho toda la verdad: de niño estuvo en un reformatorio. Pobre Bart, Laurie no le confesará, sino al final, que ella mató a un hombre en San Luis. Pero ahora son los días de vino y rosas, y Lewis consigue en apenas unas breves escenas mostrar esa vorágine de joyas, viajes, copas, bailes y clubs nocturnos... hasta la primera casa de empeños. Ya comienza la cuesta abajo, y será hasta la rodada. Las joyas y los restaurantes de lujo se trocan en un pequeño bar de hamburguesas —sin cebolla, porque no les queda dinero— sacado —en luminoso blanco y negro— de un cuadro de Hopper. Las elipsis de Lewis son magistrales, la narración sobria, exquisita, minuciosa. Pero otra vez habrá que romper el cristal; es decir, planean cometer el primer atraco: "voy a empezar a dar patadas yo —le dice Laurie a un atribulado Bart— la sociedad está en deuda conmigo". Y Bart empeña sus preciadas pistolas inglesas. Es la hora de los primeros planos: Bart, tras la amenaza de Laurie, trata de reconciliarse con ella; Laurie le increpa, le dice que necesita "un tío que ponga el mundo a mis pies", Bart pondrá hasta sus queridas pistolas inglesas a sus pies. Comienza el baile de las pistolas, de los atracos

El arranque de la película es ejemplar, como exquisitos fragmentos de un minucioso viaje a los infiernos

Las joyas y los restaurantes de lujo se trocan en un pequeño bar de hamburguesas —sin cebolla, porque no les queda dinero—

—tiendas miserables, bancos, portadas de los periódicos, avisos de la policía a través de las radios, controles en las carreteras, matrículas de coches robados, una de ellas señala la fecha de la película: Illinois, 1949, disfraces, ocultaciones, nuevas personalidades, más periódicos...— Laurie ya ha encontrado a su hombre: "te quiero más que a nada en el mundo", pero la mano de Bart vuelve a temblar, como tiembla y llora la pequeña sobrina de Bart tras publicarse la foto de su tío y Laurie en todos los periódicos, y una compañera del colegio le acusará de ser familia de un ladrón, de un asesino: "Nunca ha disparado a nadie, sólo a cosas" la consolará su madre. Son imágenes de un ritmo cadencioso, acumulativo, sustantivas, sin un solo adjetivo, sin un adorno, sin un falso barroquismo, breves, intensas, y, sin embargo, el ritmo de las vidas de ambos es frenético: "esto es una pesadilla", comenta atormentado Bart. La espléndida música de Victor Young, mientras cae la nieve, tras el último atraco, crea una atmósfera melancólica, triste, apasionada, prólogo de la traca final: el robo de la nómina en la empresa de carne y el desenlace, con ese raro sabor de un final triste.

Han planeado separarse, por unos días, tras el robo. La escena adquiere la intensidad de un poema dramático, de una elegía, del apasionado desgarro del corazón: los coches se alejan, ellos se miran a través de los espejos retrovisores, frenan, dan la vuelta y vuelven para abrazarse, la separación es imposible. No pueden. Han llegado juntos demasiado lejos. Ni un minuto el uno sin el otro. El camino es sin retorno. Apenas unas breves escenas en las que Laurie invoca su infancia en las playas del sur de Inglaterra donde su padre regentaba una armería y Bart recuerda futuros días de paz en un posible rancho de México. Vuelven a una feria: montaña rusa, tiovivo —ya escribió Henry Miller que la vida era como un inmenso tiovivo, damos vueltas y vueltas y no vamos a ningún sitio—. Mientras bailan, la canción que se escucha, también de Young con letra de Ned Washington, cierra el círculo de sus vidas: "Aunque me ves feliz y despreocupada/ no sabes lo que he sufrido (...) Me río por fuera y lloro por dentro". Todo se precipita, la policía los ha localizado, saben quiénes son, su fotografía está en todos los periódicos, las carreteras están bloqueadas, las estaciones de autobuses, el aeropuerto, la estación central del ferrocarril están vigilados, no pueden volver al hotel a recoger el dinero del atraco, el dinero que les conduciría a México... consiguen, vencidos, sucios, cansados, asustados llegar en un vagón de mercancías hasta la casa de la hermana de Bart: "Siento llegar de esta manera (...) Porque no tenemos otro sitio donde ir". Los viejos amigos de Bart, advertidos de su presencia en la ciudad, tratan de que se entregue. Es inútil. Las escenas de la última huida, colocada la cámara, de nuevo, en el asiento trasero del coche que conduce Bart alcanzan una tensión memorable; algo así como si el espectador compartiera con estos desamparados Bonnie y Clyde la huida. Hacia Madera National Park, donde Bart confiesa a Laurie, "solía venir aquí cuando era pequeño cada verano con mis amigos", los mismos que ahora tratan de que se entregue, "Tu no eres un asesino", pero la niebla cae, cubre la montaña, la cámara avanza, un primer plano de Bart, de Laurie, se besan, la música recuerda que el sueño se rompe en diminutos pedazos de vida...

Han llegado juntos demasiado lejos. Ni un minuto el uno sin el otro. El camino es sin retorno

¿Qué más da la historia de amor? La vida es una huida contra sí mismo, contra lo que brota, de manera espontánea, de Bart, y contra lo que hay frente a él. Más allá de la soledad infantil, creció solo junto a su hermana mayor; más allá de los amigos, siempre leales a sus tiempos adolescentes; más allá de la obsesiva —y tal vez más desesperada que él mismo— Laurie que encuentra a lo largo del camino que es la vida, en un ambiguo barracón de feria, están los símbolos que Lewis coloca en el desgarro interior que rompe a Bart: el cristal roto, las pistolas, el temblor de la mano. Aquí, más que una historia de amor, lateral y, casi obligada, hay una sola historia: la de la huida de Bart de sí mismo y el conflicto interior, el doble personaje, la voz que le repite y le provoca hasta la obsesión ese desgarro. No es **El último refugio**, ni es **Bonnie y Clyde**... las huidas son personales, la relación inexistente, desde el principio; ambos son una excusa para sí mismos. Se quieren, es posible, pero cada uno busca algo distinto, hasta la metáfora en que todo concluye: la muerte. Bart, uno de los personajes más rotundos del cine negro, dispara sobre Laurie; es decir, dispara contra esa parte de sí mismo que ahora espera la muerte en el mítico lugar de su infancia, entre brumas y voces, y disparos que salen de la niebla. La cámara se aleja, la historia ha concluido. Lewis ha filmado una obra clásica con los ingredientes clásicos, pero se ha reservado una carta en la enigmática manga del director cinematográfico: el desasosiego contemporáneo es la descomposición interior, el desequilibrio imborrable entre realidad y deseo, el dolor infinito de quien, ajeno a si mismo, ha cruzado al otro lado y roto el cristal de la pantalla.

Al rojo vivo

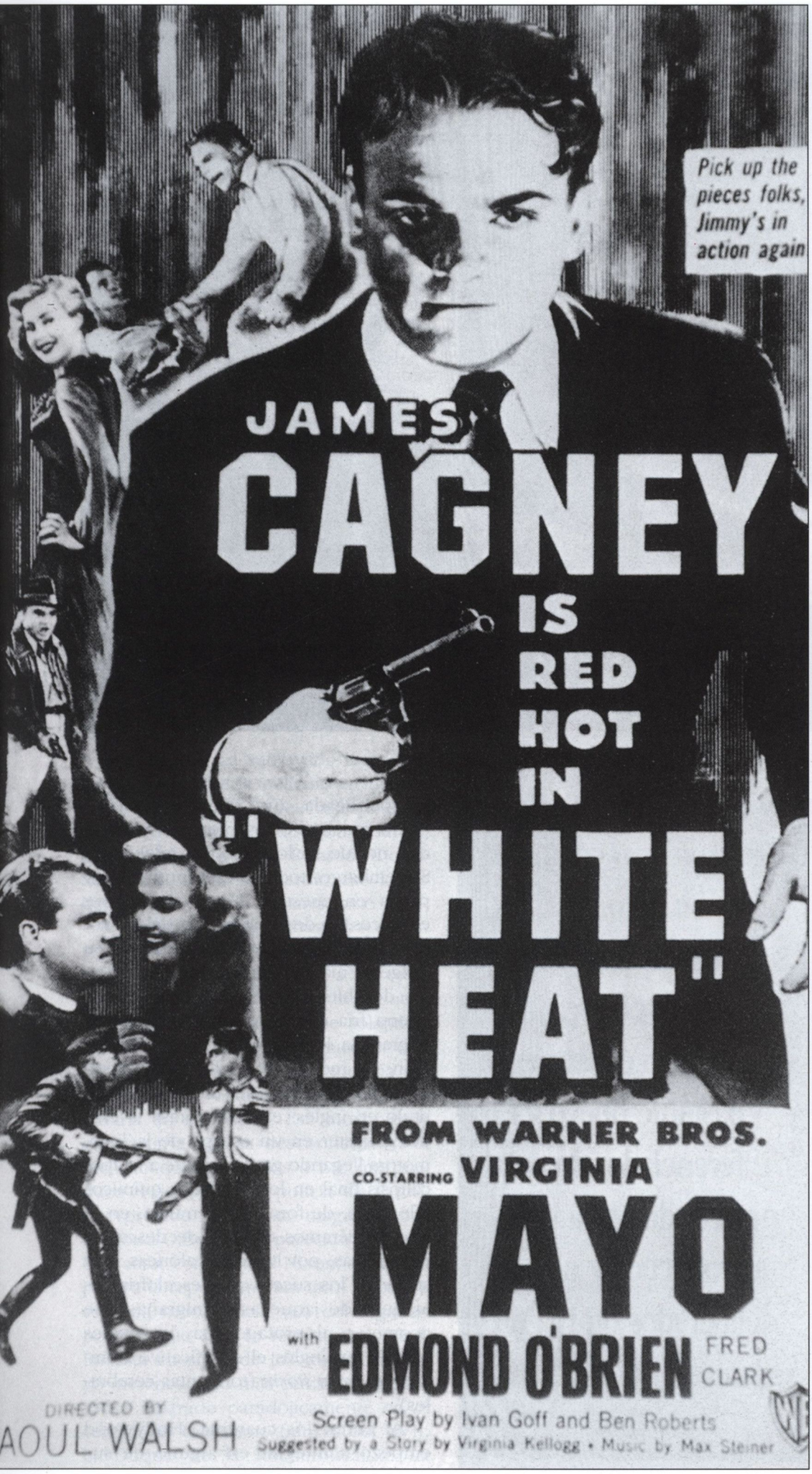
(White Heat, 1949) de Raoul Walsh

ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN

Si del mismo modo que se entra en un muy solvente despacho de bebidas espirituosas y acercándonos al encargado de más edad con aire de impuesto en el asunto, le pedimos un concreto surtido de las mejores maltas escocesas y nos las trae, un aficionado al cine, que quisiera quedar bien con un regalo, hará muy bien en dirigirse al dependiente de una expendedora, ya que no de latas, *helàs!* de vídeos e inquirir, supongamos, sobre el mejor Walsh. Enseguida tendrá en sus manos, si el vendedor es avisado, un buen lote de su cine para la Warner durante los años cuarenta.

El apartado cine de gángsters o *negro* del *Walsh Pure Malt* se integra con cinco títulos esplendorosos: **Los violentos años veinte** (The Roaring Twenties, 1939); **Pasión ciega** (Drive by Night, 1940); **El último refugio** (High Sierra, 1941); **Al rojo vivo** (White Heat, 1949) y una cinta que confieso no conocer, **Sin conciencia** (The Enforcer, 1956) firmada, por las razones que fueren, con el espléndido, fronterizo pseudónimo de Bretaigne Windust. Mi preferida es la cuarta y no porque sea más sólida y esté mejor narrada que sus hermanas —todas lo son y están— sino por ser la más elíptica, la de mayor tragicidad y la que entraña las mejores metáforas de un mundo, una época, un país y una cultura y ya no solo en materia cinematográfica.

Al carácter redondo del resultado contribuyen el conocido nervio narrati-



vo de Walsh —energía demoníaca, concisión, ritmo sostenido y aquí sincopado al máximo, como un buen solo a la batería de Max Roach—, y el papel, no sabemos si escrito para él, pero que se ajusta como un guante al genio de Cagney. Tanto, que acaso constituye su cima en la postguerra —en los treinta su filmografía es impresionante pero la conocemos mal— junto con **Un, dos, tres** (One, Two, Three, 1961) a las órdenes de Billy Wilder, probablemente de la misma opinión que sobre el actor tenía y explicitó Orson Welles que fue el mejor de su tiempo, y ya es decir.

La irradiación maligna que se desprende de los bandidos que encarnó Cagney, no encuentra alivio alguno a lo largo de su permanencia en pantalla

En la cima de la composición de villanos y canallas memorables, se suele colocar a Cagney junto a Bogart y a Edward G. Robinson. La irradiación maligna que se desprende de los bandidos que encarnó Cagney, no encuentra alivio alguno a lo largo de su permanencia en pantalla, cosa que sí ocurre con esa mirada tristona en Bogart que nos predispone a su favor o el lado zoológico de Robinson, pero no el que correspondería a una hiena sino a un batracio, animal que nos produce una mezcla de repugnancia y de reacción divertida ante lo grotesco de su diseño.

Vi siempre a Cagney más cerca que de esos dos otros grandes, en línea con George Raft o Paul Muni —más con éste—, para no establecer parangones con estrellas o actores, a partir de los cincuenta.

Al rojo vivo

La brutalidad de Cagney siempre es afilada y contundente, a lo cual contribuyen su pequeña estatura, su incansable motilidad, el estado de tensión muscular con que se mueve y esa conjugación de mirada de hielo y rictus de boca, sin apenas labios, que recuerdan la mejor y más cortante hoja de afeitar. La trepidación y agilidad de las secuencias lleva, por otra parte, a una extraña vivencia, que se me reproduce cada vez que veo la cinta desde su estreno entre nosotros: el estar ante una película muda, de persecuciones y peligros evitados en el último momento, usualmente dentro del género cómico (Keaton, Keystone Cops, etc).

Respecto a sus hermanas de los primeros cuarenta, **Al rojo vivo** cuenta en su entorno de realización con un clima político, tecnológico e ideológico bastante nuevo y diferenciado, el cual, por conductos a veces muy oblicuos y no sé si deliberados otorga un gran valor documental al film, fuera del propio de este tipo de cine. Walsh —lo sabemos por su obra, por los testimonios habidos, y por su excelente autobiografía, no publicada aún entre nosotros— como muchos otros pioneros y clásicos, no fue, ni lo quiso, un intelectual. Sin embargo, todo lo que inquietaba y ponía en cuestión a su cultura por entonces, el descubrimiento del horror nazi y de la patología y maldad de su dirigente máximo, la bomba atómica en los dos bloques y sus paranoias y la guerra fría con las suyas, aparecen en filigrana a lo largo de toda la proyección. La inquietud nuclear, por ejemplo, está ligada ya al *calor blanco* del título en inglés: el calor abrasa la cara del gángster en un escape de la locomotora llegando gradualmente a la apocalipsis final en los depósitos químicos aflorando, de forma subterránea, en lo que pudiéramos calificar de descargas energéticas, por lo tanto calóricas, que suponen los sucesivos y escalofriantes ataques de jaquecas o migrañas que acometen al protagonista, las cuales reciben en inglés el significativo nombre de *brain storm* (tormentas cerebrales).

Al rojo vivo cuenta en su entorno de realización con un clima político, tecnológico e ideológico bastante nuevo y diferenciado, el cual, por conductos a veces muy oblicuos y no sé si deliberados otorga un gran valor documental al film

Al entrar los cuarenta, Hollywood empezó a integrar en alguno de sus

productos la moda del psicoanálisis en la manera comercial y degradada que se ejercía en Norteamérica. Los críticos más lúcidos se echaron a temblar. Si uno hace memoria, tan sólo Hitchcock, en **Encadenados** (Notorius) y **Recuerda** (Spellbound) (y en ésta con reparos) no sucumbió a aquella frivolidad, tan aventada por el Dalí más canallesco. Tampoco Walsh y sus guionistas, hay que reconocerlo. Los estudiosos han examinado con lupa la relación edípica y perversa entre Cody y "Ma" Harret, inolvidable y sobria interpretación de Margaret Wycherly. Para mí, la célebre frase final de Cody: "¡En la cima del mundo, madre!" recordada al hijo por la temperamental dama, un par de veces a lo largo de la función, se correspondería con una suerte de soñada comunión mística y unitiva entre madre e hijo, más allá de triunfos y fortuna mundanos, que tendría un carácter litúrgico y fúnebre, un poco como la turbia simbiosis Tristán-Iseo en la ópera wagneriana. Por aquí se colaría otra vez, más que el espíritu del Profesor Freud, un oscuro y ambiguo mundo que tan odiosa como hábilmente aprovecharían la mitología y propaganda nazis.

También se ha subrayado la connotación trágica de la película en niveles que se han calificado de shakespirianos o dovstoyeskianos. Tras Cody Harret, acecharía la sombra de Ricardo III o de Smerdiakov. No por tardío ese icono del gángster, de un romanticismo esencial, nos ha alimentado hasta hace bien poco. Debido a ello, el monstruo Cody tiene algo magnético, pese a su vesania, y todo magnetismo pudiera entrañar algo de simpatía que se solapa al horror y al rechazo. Suele suceder con los villanos que arrastran todavía un perfume que vendría del Lord Byron y pararía en Lou Reed. Ese movimiento contrastaría con la desconfianza o el rechazo que, al menos a mí, me produce el personaje del policía Vic Pardo, interpretado de forma magistral por Edmond O'Briend. El parecido físico de este actor con Richard Nixon, ayuda no poco a la repulsión. Para uno, y esto ya es fatal, todo policía, sea del régimen político que sea, le resulta antipático. En esta cuestión de los romanticismos yo me encuentro más cerca de un pensador ilustrado paradójicamente en el centro del clasicismo francés del XVII, el Duque de la Rochefoucauld. La

máxima 185 de su inmortal libro sobre ellas dice así: "Hay héroes tanto para el mal como para el bien". El demonio que guía las acciones de Cody, en todo caso, hay que reconocerlo, es un espíritu irredimible. En la secuencia de espera y planeo para el último golpe en la refinería, los integrantes del *gang* oyen, dormitan, miran al vacío o reflexionan melancólicamente. Cody no es capaz de relajarse: dispara una y otra vez una especie de bolas o semillas a un recipiente que las acoge con tintineos. La secuencia se resuelve con el jefe loco, arrojando el puñado que le queda con una furia cósmica. Con ésa, resultan mis secuencias predilectas —si cupiese elegir en película tan rotunda y perfecta— la muerte del lugarteniente "Big" Ed, compuesto por Steve Cochran, un habitual del negro plenamente convincente y la comunicación a Cody, interno en la prisión de Illinois, de la muerte de su madre, que culmina en la más violenta y escalofriante escena que he presenciado nunca, en un género que adoro, y quizás en todos los géneros del cine.

No por tardío ese icono del gángster, de un romanticismo esencial, nos ha alimentado hasta hace bien poco. Debido a ello, el monstruo Cody tiene algo magnético, pese a su vesania, y todo magnetismo pudiera entrañar algo de simpatía que se solapa al horror y al rechazo

Para concluir: no poco de lo mejor del cine negro con nervio, posterior a nuestro autor: Fuller, Scorsese, Tarantino, deben lo suyo a este film. También Godard que, demasiado europeo, demasiado intelectual, cuando rodaba sus primeros films, hubiera querido ser el sabio, tuerto y condenado Raoul Walsh, al menos tan "profesor de energía" como lo fuese Stendhal.

Retorno *al* PASADO

(Out of the Past –Build My Gallows High– 1947) de *Jacques Tourneur*

MIGUEL MARÍAS

Lo primero que hay que advertir acerca de esta producción RKO de 1947 que algunos —hacia 1967 muy pocos, hoy legión— consideramos, dentro de lo aventurados que son siempre los juicios maximalistas, como la cumbre del llamado *cine negro* es que *no* es en absoluto, como alegremente se ha dicho y repetido muchas veces, y como cada esplendorosa y elaborada imagen de la película se encarga de desmentir clamorosamente, una *serie B*, ni nada que se le parezca ni remotamente.

Rodada en 64 días, lo que era todavía más generoso y desusado en 1947 que ahora, con un reparto de jóvenes promesas que no tardarían en llegar al estrellato (Robert Mitchum, Jane Greer, Kirk Douglas, Rhonda Fleming) y, en cambio, sin los secundarios característicos del género, es una de las obras que, poco después de acabar la Segunda Guerra Mundial, ayudaron a definir y consolidar, tanto estilística como temáticamente, el *film noir*... en 97 minutos que hacen de ella una de las películas más largas de la filmografía de Jacques Tourneur.

Más cuidada plásticamente que casi ninguna otra —el francés Tourneur y el genial operador de la casa Nicholas Musuraca habían colaborado ya en varias películas muy baratas y breves producidas por Val Lewton—, con una alternancia casi perfecta entre escenarios naturales boscosos y los clásicos interiores de *locales* urbanos del género, sumamente nocturna pero bañada de una luz natural que hace, indefectiblemente, pensar en Murnau y Dreyer, y de lámparas cuya visibilidad dentro del cuadro remite a Hitchcock y Lang, **Out of the Past** es probablemente una de las películas más hermosas, precisas y medidas que se han hecho, con una iluminación tan compleja que es hoy irrepetible, por falta de recursos de iluminación (arcos voltaicos y numerosos *spotlights* cruzados), por cambios en el soporte químico (con los negros y los blancos, los brillos y los contrastes y las gamas intermedias que permitían el nitrato de plata y sus baños y procesos de revelado y tiraje), por la propia evolución de los usos y el vestuario que

Películas Cinematográficas

KODAK VISION 800 T
Color Negativa 7289/5289
Película negativa de color de máxima sensibilidad, grano fino y latitud de exposición extremadamente alta. Muy indicada para rodajes con niveles muy bajos de iluminación y para plasmar acciones rápidas.

KODAK VISION 500 T
Color Negativa 7279/ 5279
Índice de exposición:
500 (Tungsteno)/320 (Luz día W-85)
Película Negativa de Color de muy alta sensibilidad, grano fino y latitud de exposición extremadamente amplia, indicada para rodajes con un nivel de iluminación muy bajo.

KODAK VISION 320 T
Color Negativa 7277/5277
Índice de exposición:
320 (Tungsteno)/200 (Luz día W-85)
Película Negativa de Color de alta sensibilidad y una latitud de exposición excepcionalmente alta. Reproduce los tonos con una suavidad especial.

KODAK VISION 250 D
Color Negativa 7246/5246
Índice de exposición:
64 (Tungsteno W-80A)/250 (Luz día)
Película Negativa de Color de sensibilidad media-alta equilibrada para luz día, de grano muy fino y extraordinaria reproducción del color. Responde magníficamente a la mezcla de iluminación.

KODAK VISION 200 T
Color Negativa 7274/5274
Índice de exposición:
200 (Tungsteno)/125 (Luz día W-85)
Película Negativa de Color de sensibilidad media-alta, amplia latitud de exposición y excelente estructura de imagen.

EASTMAN EXR 100 T
Color Negativa 7248/5248
Índice de exposición:
100 (Tungsteno)/64 (Luz día W-85)
Película Negativa de Color de sensibilidad media y amplia latitud de exposición, indicada para rodajes tanto en exteriores como en interiores.

EXR 50 D Color Negativa 7245/5245
Índice de exposición:
50 (Luz día)/12 (Tungsteno W-80A)
Película Negativa de Color de baja sensibilidad indicada para rodajes en exteriores. Se caracteriza por su amplia latitud de exposición, grano ultra fino, extrema nitidez y altísima resolución.

www.kodak.es/motion
www.Kodak.com/go/motion

Kodak, Eastman, Vision y EXR son marcas registradas.

Kodak

División Cine Profesional

Retorno al pasado

constituyen su soporte iconográfico (todos fumaban constantemente, lo que hoy está tan mal visto que queda reservado a los villanos; tanto hombres como mujeres usaban sombrero, lo que introduce líneas horizontales en la parte alta del encuadre, y ayuda a ensombrecer u ocultar sus rostros; todos bebían también asiduamente, contribuyendo así a ocupar las manos y dar movimiento interno a cualquier escena de diálogo).

La trama, extraida por su propio autor de la excelente novela *Build My Gallows High*, y mejorada al revisarla, dramatizarla y sintetizarla, con contribuciones (no usadas, pero soterradamente detectables en su enrarecido clima moral) del gran novelista James M. Cain y de Frank Fenton (al que se debe su estructura narrativa definitiva, bastante más compleja y reflexiva que la del libro), es de una *opacidad* casi legendaria, digna de la **The Big Sleep** (El sueño eterno, 1945) de Hawks: desafío a cualquiera a que entienda a la primera visión —al menos lo bastante como para ser capaz de explicársela verbalmente a un tercero— las sinuosas y desincronizadas andanzas de Jeff Bailey/Markham (Mitchum) en el intrincado episodio de San Francisco, cuando descubre/sospecha sobre la marcha que los pasos que se le obliga a dar — siempre siguiendo instrucciones recibidas— son tan absurdos que sólo pueden obedecer al propósito de tenderle una trampa, matando (literalmente en un caso) a dos pájaros de un tiro. Hay no menos de siete personas en juego, cuando aparentemente sólo deberían *actuar* tres; y la conducta de Bailey —su apresurada reacción defensivo-evasiva ante lo que está pasando, y que no entiende— desbarata el minucioso plan, pero sólo en parte.

El personaje de Kathie Moffatt (Jane Greer) es tan fascinante y atractivo que entendemos sin dificultad que el escéptico Bailey se dejase engañar repetidamente, y tememos que sea tan ingenuo (aunque resulta no serlo) como para caer de nuevo en sus redes de seducción y mentira; pero es tan traicionera, calculadora, mitómana, fría y tramposa que encarna a la perfección (es decir, más allá del arquetipo) la *mujer fatal* que caracteriza al género.

El arranque recuerda inevitablemente el de **The Killers**, rodada por Robert Siodmak el año anterior, puesto que es probable que se inspire en esa secuencia, procedente del relato original de Ernest Hemingway, y explica el título original: de repente el pasado se infiltra en el presente anónimo y recóndito en el que Jeff Markham, convertido en Bailey, trata de organizarse una modesta nueva vida en Bridgeport, como dueño de una gasolinera, y hasta planea casarse con una chica, Ann Miller (Virginia Huston) que, quizá para evitar que la película —por culpa de la madre de la joven, de Meta Carson (Rhonda Fleming) y, sobre todo, de Jane Greer— sea totalmente misógina, sin paliativos, hace gala de asombrosa comprensión y una lealtad tan inquebrantable como su confianza en Jeff.

Pero ahí termina la semejanza; la reacción de Jeff ante la amenaza que surge del pasado es muy otra que la —pasiva, vencida, cansada— del Sueco encarnado por Burt Lancaster en la primera adaptación del cuento de Hemingway. Es más, el *flashback* que va a ocupar

Retorno al pasado

buena parte de la película (30 minutos) es la confesión tardía de Jeff a Anne, camino de un reencuentro peligroso, que va a ser más reencuentro (no sólo con Whit Sterling-Kirk Douglas, sino también con Kathie) y más peligroso (mortal, se diría, a cierto plazo) de lo que se imaginaba, y que Jeff encaja con la suerte de resignación que le infunde el sentimiento de que es algo inevitable, que un día u otro, tarde o temprano, tenía que suceder: por mucho que, lejos o cerca, se ocultase, acabarían por encontrarle, y lo sabe.

Dotada de unos diálogos que, en su concisión y hasta laconismo, son de una rara mezcla de sabiduría, humor e inspiración poética, la película tiene una construcción minuciosamente cuidada, que dosifica muy hábilmente lo que sabe cada personaje (y en particular el protagonista) y lo que conocemos los espectadores, a veces con cierto desfase temporal, pero sin que la implacable progresión de la trama nos permita atar cabos con certeza, ni estar muy seguros de las intenciones que intuimos o sospechamos, menos todavía hacernos preguntas sobre los puntos oscuros, ambiguos, dudosos o contradictorios, que son muchos. De ahí que sea difícil adivinar por adelantado el desarrollo de la trama, y a veces sea imposible seguirla sin perder pie o hacer necesario saltar precipitadamente a conclusiones insuficientemente fundadas, más intuidas que verdaderamente deducidas.

Lo que más destacaría de esta película en la que encuentro cada plano magistral, sin que una sola secuencia haga decaer el interés del conjunto, son cuatro escenas que la identifican inequívocamente como obra de Jacques Tourneur y garantizan a **Out of the Past** una posición privilegiada y perdurable en la memoria de los espectadores:

— Cuando Joe Stefanos (Paul Valentine) sigue al Chico (Dickie Moore), bajando por el bosque hasta donde pesca, ve a Mitchum (hasta ese momento inencontrable), saca la pistola, apunta, y el chico sordomudo, ya que no puede gritar, le lanza la caña, lo engancha con el anzuelo y lo tira al río, sobre las rocas... matándole sin proponérselo (pero sin lamentarlo).

— Cuando Jeff, en la mansión de Sterling del Lago Tahoe, se cuela en el dormitorio de Kathie, y la despierta encendiendo un cigarrillo junto a su cama. También para ella sale él del pasado, como un espectro, como un reproche y como un peligro.

— Cuando el chico sordomudo, con generosidad, miente a Ann sobre las intenciones de Jeff hacia Kathie al final, para dejarla en libertad —como Bailey hubiese deseado, pese a difamarle— de olvidarle y volver con el fiel Jim (Richard Webb), y saluda con un gesto cómplice (y de homenaje) al cartel del garaje, que lleva aún el (falso) apellido de Jeff.

— Cada vez que entra en un encuadre, sea o no un lugar cerrado —*out from the sunlight* en el bar, *out of the moonlight* en la cita nocturna en la playa— la siempre deslumbrante Jane Greer; sobre todo, su primera aparición en México, cuando la ve Bailey por primera y fatídica vez, porque ya en ese momento ha sellado su destino. Por eso, **Out of the Past** no es —como casi siempre el cine "negro"— un melodrama ni un drama, sino una tragedia.

Retorno al pasado

CLARA SÁNCHEZ

¿Qué tiene **Retorno al pasado** que no tienen otras obras maestras del cine negro y que la hace, no voy a decir mejor, sino distinta? Creo que mayor dosis de poesía. Que ya es decir, porque si por algo **El sueño eterno** (Howard Hawks, 1946), **El halcón maltés** (John Huston, 1941), **La dama de Shanghai** (Orson Welles, 1948) o **El cartero siempre llama dos veces** (Tay Garnett, 1946), han sido capaces de identificar en nuestro espíritu la recóndita soledad de las acciones y pensamientos más oscuros y la que nos produce un mundo esquivo —el contemporáneo— que constantemente nos tiende y nos retira sus caprichosos brazos, es por haber logrado componer con las ambiciones, fracasos, miedos y miserias humanas y reales de todos nosotros, pura música. Bueno, pues este trabajo, considerado el mejor de Jacques Tourneur (que poco tiene que ver con

Retorno al pasado

la posterior y muy inferior versión de Taylor Hackford, **Contra todo riesgo**, 1983), va un poco más allá de los propios elementos que utiliza. Un poco más allá de los detectives, de los coches negros y brillantes, de las gabardinas cruzadas con sombrero, de vidas que van y vienen, de gente que come poco y que bebe y fuma sin parar y de mujeres siempre vestidas para salir. Va un poco más allá de la mentira, de la traición y del amor.

Porque más sutil que la mentira es el engaño, un arte o una perversión que necesita participar de la verdad para producirse, que resulta de la mezcla de verdad y mentira. Digamos que el engaño crea una realidad dentro de la realidad hasta volverla densa e intrincada. Por eso, en **Retorno al pasado**, donde nadie se libra de engañar ni de ser engañado, la trama es compleja: una historia dentro de otra historia que a su vez conduce a otra, creando una profundidad existencial en cuyo fondo no hay vencedores morales. En este sentido el detective Jeff Bailey (Robert Mitchum), nombre tras el que se oculta el verdadero de Jeff Markam, se aparta de los clásicos del género, porque Bailey no es el investigador escéptico, capaz de salir indemne de cualquier situación y con su poca fe en la naturaleza humana más fortalecida que antes, sino que se involucra hasta las cejas en los problemas de los demás hasta hacerlos suyos. Como si de esta manera se nos dijera que no es tan fácil despojarnos de algo que hayamos vivido aunque no nos guste o no nos convenga o no vaya con nosotros.

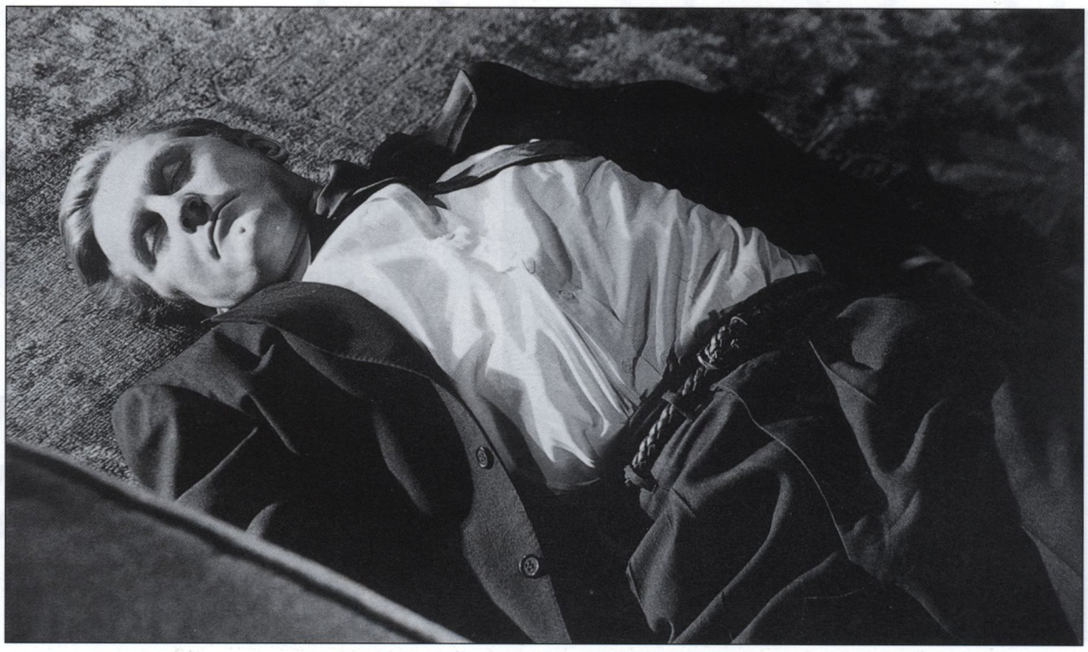
> **"El engaño crea una realidad dentro de la realidad hasta volverla densa e intrincada"**

Sin embargo, como ellos, es errático y se presenta desprovisto de los signos materiales que adornan el mundo burgués. Nunca lo vemos en el interior de su casa, que seguramente no tiene. Ni siquiera posee un despacho destartalado donde otros legendarios detectives reciben a sus clientes o ponen los pies sobre la mesa. Por toda propiedad, una desolada gasolinera en medio de ninguna parte, que no ha servido para refugiarle y protegerle de sus enemigos, de su pasado. Él no está pensado para tener un hogar ni una historia propia, sino para que entre y salga de vidas ajenas, de salones y despachos ajenos, de ciudades, clubes, para que podamos acceder a esos lugares y esas personas a través de los ojos un poco oblicuos de Robert Mitchum, que parece que hayan tenido que adaptarse a un mundo torcido. A través de su mirada cruzada de descaro y enorme ternura, de la desgarrada y suicida ingenuidad con que encarna a Jeff Bailey, nos situamos en ese terreno sutil de conocimiento donde finalmente lo que queda es lo que no pudo ser, lo que se deseó y se escapó. Y la fascinante e implacable Kathie Moffat (Jane Greer) es la encargada de poner en funcionamiento la pasión de los que en el fondo buscan extraviarse, como Bailey y el gángster Whit Sterling (Kirk Douglas).

Engaño, traición y pasión son las tres arañas que tejen sus delicados hilos en torno a Bailey, que necesita de esta perversa Kathie, de tormentoso pelo negro y mirada abismal, para sacar al traidor que lleva dentro como también al gran iluso que le hace olvidarse de su propia seguridad. Kathie traiciona a Bailey y a Whit Sterling, y Bailey traiciona a Whit Sterling, Sterling a sus socios. Sus socios a él.

El engaño de Kathie es grandiosamente miserable y lo exige la construcción poética que de sí mismo hace Bailey, gracias a la cual se nos presenta en la vulnerabilidad más absoluta, solo, suspendido en la intemperie, un ser exótico en medio de un paraje natural, ajeno a él y afín a otras vidas: la de la gente del pueblo, la de su novia Ann Miller (Virginia Huston), enamorada de su rareza y su misterio, no en vano lo llama en varias ocasiones: "El misterioso Jeff Bailey", "Eres el hombre de los secretos". Y es quien le hace exclamar con nostalgia: "Cada vez que miro al cielo, pienso en los lugares que no conozco". Ella, en cambio, tiene ese pretendiente del pueblo que representa la vida anodina y sin altibajos. Y Bailey, que lo sabe perfectamente, le impreca hacia el final de la película: "¿Por qué no me delata? Al menos así tendrá algo que contarle a ella". Es como si para ella el sueño fuese la vida de Bailey, mientras que, por el contrario, para él la vida normal de Ann perteneciese al mundo de la fantasía, de lo que no

está a su alcance, de ahí esa sensación de inestabilidad con la que el detective se pasea por un mundo inseguro. Y es su presencia quien introduce el desasosiego en el pueblo y el que hace irrumpir la ciudad en el campo. Resulta temible la imagen de esos hombres vestidos con traje y abrigos de ciudad en medio de una naturaleza que no los reconoce y que de alguna manera los rechaza, y donde una caña de pescar puede ser instrumento de la muerte. No es la primera vez que el cine negro se traslada a un espacio rural, también lo hace, por ejemplo, en **El último refugio** (High Sierra, 1941), de Raoul Walsh. Sin embargo, es aquí donde cobra una auténtica dimensión poética.



Retorno al pasado

La traición más brutal, sin embargo, por su insignificancia y por lo inesperada, es la que le propina ese en apariencia inofensivo hombrecillo, el taxista de San Francisco, antiguo conocido de Bailey. Y frente a ésta, el tierno engaño del chico sordo cuando, tras la muerte del detective, Ann le pregunta si Bailey pensaba fugarse con la otra, la pérfida Kathie, y éste afirma con la cabeza en complicidad con el fallecido. En realidad, le contesta lo que ella quiere oír porque necesita conformarse con lo que tiene. Así que cada cual siga viviendo con su mentira porque quizá no hay otra forma de vivir. También este chico, con cuyo alejamiento termina la película, añade un algo poético: lo que no se dice. Éste es el mundo que tan sabiamente ha construido Tourneur, un mundo donde finalmente lo que queda es lo que no pudo ser, lo que se deseó y se escapó.

¿Cómo conseguir algo así? Está el guión del propio Daniel Mainwaring o Geoffrey Homes, su seudónimo, basado en su propia narración *Eleven mi horca* (1946) a la que se le podría aplicar aquello de que si en una página aparece un clavo en una pared es para que más adelante alguien cuelgue en él un sombrero. O sea, trama intrincada, tan intrincada como la memoria, pero sin fisuras, exacta, con diálogos que logran despegarse y sobrevolar la cruda realidad de la que hablan. Sólo se requiere un poco de atención para no perder de vista que nos hallamos en el terreno del recuerdo, que incluso el trágico final del detective y Kathie pertenece a ese pasado que ha regresado a sus vidas y sobre el que Tourneur vuelve sin ninguna brusquedad, encabalgando presente y pasado con un suave *flashback*.

Sin embargo, en otro momento, hace que Bailey persiga el rastro de Kathie con el ritmo trepidante de quien sólo pasa por los sitios sin detenerse. Hasta que en Acapulco, sentado en el café *La Mar Azul,* la ve entrar a contraluz, la calle intensamente iluminada y el interior oscuro. De tan sinuosa materia está hecha esta mujer (frente a la claridad que rodea a Ann): de semioscuridad, de lo incierto. A partir de este momento casi toda la relación de Bailey y Kathie se desarrolla entre luces y sombras (en contraste con el cielo despejado que planea sobre el pueblo de Ann). Casi siempre es Bailey quien espera, y ella la que llega desde la luz de fuera a la oscuridad de dentro. Así que he aquí el otro hallazgo: la fotografía de Nicholas Musuraca. Sin ella no se hubiesen producido esos sugestivos planos de luces y sombras donde lo que se dice y lo que se hace siempre se entrevé sobre el fondo secreto de lo que se calla.

Junto al momento en que se materializa por primera vez la figura de Kathie al entrar en el café, hay otro que también actúa como apertura a las recónditas emociones de la historia, y es el plano de Bailey, tras unas enormes verjas caladas, que mira a contraluz cómo se marcha su novia en el coche. Entonces su figura oscura abre la verja y avanza a encontrarse con el pasado. Son estas verjas las que separan el pueblo y todo lo que tenga que ver con él del mundo complicado del deseo y la ambición, de la vida que oscila entre la verdad y la mentira.

"No es la primera vez que el cine negro se traslada a un espacio rural. Sin embargo, es aquí donde cobra una auténtica dimensión poética"

CAPRICHOS EN NEGRO

LAURA

DE ENTRE LOS HOMBRES

GUSTAVO VILLAPALOS

Laura es mucho más que una película de género. Probablemente es también mucho más que una película. Delicada, exquisita, por momentos vibrante y siempre melancólica, maravillosamente bien escrita, eficazmente filmada, e inolvidablemente interpretada, constituye un extraordinario testimonio de una concepción de la creación sólo calificable como clásica y, por lo tanto, imperecedera.

Probablemente, como decía la publicidad cuando se estrenó, nunca existió una mujer como **Laura** o, mejor dicho, nunca existió una mujer como Gene Tierney, y ningún director acertó a entenderla como Otto Preminger, ese hombre cuya sensibilidad vienesa nos regaló algunas obras maestras como **Fallen Angel**, **Tempestad sobre Washington** o **El cardenal**, y con ellas algunas de las más memorables mujeres de la historia del cine, como Linda Darnell en **Fallen Angel**, Jean Simmons en **Angel Face**, Joan Crawford en **Daisy Kenyon**, o Marilyn Monroe en **Río sin retorno**. Se conviene, y no sin razón, en que Cukor fue un gran director de mujeres, pero el autor de **Anatomía de un asesinato** hubiera podido presentar su candidatura a ese mismo galardón con no menos sólidos argumentos.

Y, entre todas, la protagonista de **Que el cielo la juzgue**, de **El hijo de la furia** y de **El diablo dijo no**... **Laura** es, no podía ser otra, que Gene Tierney, una mujer cuya belleza parecía más imaginada que real, cuyo talento, no siempre valorado justamente, ofreció algunas de las más memorables interpretaciones de la historia del cine.

Laura

John Ford, John M. Stahl, Ernst Lubitsch, Joseph L. Mankiewicz, o el propio Otto Preminger, sí que supieron valorar la tensión serena y la proverbial distinción de la inolvidable Señora Muir para gestar algunas de sus obras más características. Entre todas, sin embargo, subsiste la personalidad compleja y fascinante de Laura, una joven diseñadora y creadora publicitaria que habita un universo urbano hostil, liderado por hombres inseguros y de cambiante sensibilidad.

Los hombres de **Laura**, en efecto, quién sabe si los hombres o, en síntesis, el hombre contemporáneo. Una de las vertientes de esta película que me resulta más fascinante, por sorprendente que pueda resultar, y particularmente en este contexto, es el detenimiento, a veces casi manierista, con el que Preminger diseccciona la naturaleza masculina. Laura contiene muchos argumentos para sostener que mediante un conjunto de perífrasis narrativas, formalmente originadas en el propio narrador, el vitriólico Waldo Lydecker, y de meditados equívocos, que obliga a mirar a cada personaje desde la perspectiva de uno de los restantes, y a la protagonista desde la de todos, se describe un universo de relaciones refinado pero brutal, posiblemente el propio de una película dirigida por un austriaco en 1944, pero, en todo caso, un universo que rebasa todo planteamiento de género para ofrecer una cosmovisión por momentos tierna, y muchas veces cínica, un sistema moral cerrado.

He citado al temido columnista, interpretado por Clifton Webb de forma magistral, un narrador cuyas intervenciones se alojan en la memoria del espectador para siempre, como la manera en que despacha a la protagonista al conocerla —"señorita, olvida usted algo infinitamente más importante que su carrera: mi almuerzo"— o su saludo a Vincent Price, el prometido de Gene Tierney en la película —"vaya, una belleza masculina en apuros"— o su supuesta despedida de su rival en el favor de Laura, Dana Andrews —"escuche hoy mi emisión; hablaré de los grandes amantes de la historia..."—. El inolvidable *Mister* Belvedere nos describe la historia de una joven y bella mujer recientemente asesinada a la que amó y admiró posesivamente, y a través de esa historia descubrimos a un ser brillante y vacío, temido y solitario, elegante por desagradable, que diría Balenciaga, un hombre dotado de una mentalidad probable y desdichadamente contemporánea, lleno de temor y de inseguridad.

Vincent Price, en uno de los papeles que mejor manifiestan su enorme versatilidad, es el novio de Laura, un ser plano, un *sportman* sin recursos que proporciona a la protagonista una alternativa a la asfixiante relación que le une con su particular aprendiz de profesor Higgins. El paulatino conocimiento de los hombres de Laura permite al espectador construir su personalidad, y rematar la obra al unísono con Dana Andrews, el inspector que investiga el asesinato, tosco y sólido, profesional, contemplando el retrato de la fallecida, enamorándose de una leyenda que, en una difícilmente verosímil, pero siempre maravillosa, pirueta del guión, aparece, *avant la lettre*, de entre los muertos, para crear el planteamiento narrativo e introducir el desasosiego, gozoso, en el corazón del espectador.

De entre esos hombres emerge Gene Tierney. Toda la angustia y la confianza que residen en la condición humana, toda la generosidad y el afán posesivo que suscita la pasión, toda la incertidumbre y la esperanza que recorren a los personajes en esta fábula urbana, por momentos cínica, pero profundamente moral, nos evocan, desde la asombrosa modernidad de planteamientos, nuestros propios pensamientos. No volverá a existir una mujer como Laura porque Laura no se irá nunca.

CAPRICHOS EN NEGRO

laura

(de Otto Preminger, 1944)

JUAN TEJERO

En la memoria mítica del cine, **Laura** ocupa un lugar privilegiado, un espacio reservado para los ecos del imaginario colectivo. Es un territorio habitado por una endiablada dinámica de actos intraducibles a otro idioma que no sea el cinematográfico, por imágenes que ejercen un extraño poder de persuasión sobre el más variopinto mosaico de espectadores, más allá de sus edades, sus gustos y niveles culturales. Pero, en realidad, ¿qué es **Laura**? Es, ante todo, una de las películas más reverenciadas del cine negro. Su celebridad es tanta que parece bordear los mismísimos límites de la leyenda. Y también los límites que el paso del tiempo concede a las modas y a la parte efímera de los gustos de quienes las obedecen. Es por ello que, en la medida en que ha superado la mera celebridad, incluso la mitología, para convertirse en un símbolo universal del cine, en un icono inmarchitable del Séptimo Arte, **Laura** es algo más que un título admirable y admirado. Es, en segundo término, más que una intriga criminal, una historia de amor sublimado que se mueve, ante todo, en los sutiles límites que separan la realidad del sueño: la convocatoria de un hombre enamorado a los fantasmas del pasado y de la mujer que ama. De hecho la historia policial de este fascinante film queda relegada a un segundo término, pues prevalece el hechizo de su atmósfera onírica y su poesía. **Laura** es, en tercer lugar, una obra de rara, fascinante belleza, de incomparable perfección formal y sombría fuerza, barrida por vientos de lirismo y que lleva dentro uno de los dibujos de mujer más vidriosos y perturbadores que dio este género. El célebre personaje es ya indisociable de la actriz que lo creó, Gene Tierney, uno de los seres más subyugantes, vulnerables y bellos que nos haya legado el Séptimo Arte. Hay, además, en esta mágica película otras presencias de interés: las interpretaciones de Clifton Webb y Dana Andrews, escoltados por un buen conjunto de secundarios entre los que suenan por sí

Laura

solos los nombres de Vincent Price y Judith Anderson; la música de David Raskin y la dirección de Otto Preminger. Oro puro.

Pese a ese *status* legendario, **Laura** nació de forma más bien prosaica, a base de audacias, improvisaciones y remiendos. El proyecto dio sus primeros pasos en la esfera de los films de serie B de la 20th Century Fox, es decir, sin excesivas ambiciones, pero todo, incluso los comienzos de su gestación, tiene en esta asombrosa película algo de mágico. De ahí que la historia de su rodaje, que más bien fue una carrera de obstáculos, sea tan extraordinaria como la propia cinta, una prueba maestra de la tenacidad de un tipo al que ya empezaban a conocerle por el apodo de el "Dictador". Su nombre: Otto Preminger. Solo él supo ver desde el principio que se estaba fraguando una película para la historia del cine. Y su mérito es mayor si tenemos en cuenta que para levantar este monumento de celuloide tuvo que enfrentarse al productor más despótico, intemperante y voluble de su época, el todopoderoso Darryl F. Zanuck, quien años antes había asegurado que nunca más dirigiría un film en la Fox mientras él estuviera al mando. Su pecado: allá por 1937, en una discusión casual sobre el rodaje de una escena, Preminger hizo algo hasta entonces impensable en el estudio, ¡gritarle a Zanuck! Y ante su negativa a disculparse, fue despedido sin contemplaciones. Pero por uno de esos quites en el juego de Hollywood, el orgulloso y altivo cineasta fue a dar otra vez con sus huesos austriacos a la Fox y al *set* de **Laura**, en la primavera de 1944. Cosas del azar, la casualidad o los hados.

La película tenía un guión y poco más. El argumento lo había escrito uno de los guionistas a sueldo de la casa, Jay Dratler, tomando como inspiración una novela de Vera Caspary, *Ring Twice for Laura*, publicada en la revista *Collier's*, y de la que se había hecho una versión teatral titulada *Laura*. Contratado para ejercer tareas de productor, Preminger encargó al poeta Samuel Hoffenstein la ingente tarea de convertir en un buen guión el discreto libreto de Dratler. Luego se le añadieron los nombres de Ring Lardner, que reescribió los diálogos, y Jerome Cady. Mientras, se pensó primero para protagonizarla en Hedy Lamarr, pero la hermosa Dalila cometió una de sus tonterías habituales al rechazar el papel. En su lugar se eligió a otra actriz tan bella como ella, aunque mucho más cautivadora, Gene Tierney, una de las jóvenes estrellas de la compañía. Por último se barajaron los nombres de Laird Cregar, John Hodiak, Clifton Webb y Dana Andrews para encarnar a sus *partenaires*. Los dos primeros venían de la mano de Zanuck, y los dos últimos de la de Preminger. La apuesta del vienés era arriesgada, pues si el nombre del todavía poco conocido Dana Andrews era una opción poco taquillera, el de Clifton Webb, un brillante actor teatral sin apenas créditos en el cine (salvo algunas apariciones en el mudo), aún lo era menos. Afortunadamente, el testarudo Otto, convencido de que tenía en sus manos dos diamantes en bruto, no dio su brazo a torcer, y tras una fuerte discusión se encontró con la respuesta afirmativa del productor.

> **"Contratado para ejercer tareas de productor, Preminger encargó al poeta Samuel Hoffenstein la ingente tarea de convertir en un buen guión el discreto libreto de Dratler"**

Si alguien pensó que los problemas se habían acabado se equivocó totalmente. No habían hecho más que empezar. Uno tras otro, todo el mundo rehusaba bruscamente participar en el proyecto: desde Lewis Milestone y Walter Lang, hasta eficaces realizadores de corte artesanal como John Brahm se escabullían como podían ante el *encarguito*. Pero Preminger no se amilanó. Siguió su búsqueda, y por fin, el veterano Rouben Mamoulian, un sofisticado cineasta cuya carrera había conocido tiempos mejores, aceptó la oferta sin gran entusiasmo. Así fue cómo empezó el rodaje de **Laura** el 24 de abril de 1944. El resto ya es historia.

Preminger se vio de la noche a la mañana situado detrás de las cámaras, dándoles órdenes a estrellas del calibre de Tierney, Webb o Andrews, tras el repentino despido de Mamoulian tres semanas después de comenzar la filmación y la imposibilidad de encontrarle un sustituto de garantía en tan breve lapso de tiempo. Hoy sabemos que en el guión intervinieron cinco escritores, que Samuel Hoffenstein —con la ayuda

Laura

de Betty Reinhardt— reconstruyó completamente el personaje crucial del columnista Waldo Lydecker, además de reforzar ampliamente las dosis de lirismo a una historia típica del cine negro, y que a causa de las intervenciones de Zanuck y sus gélidas relaciones con Preminger, el clima del rodaje era tan tenso que el ambiente se podía cortar con un cuchillo. No era la primera vez, ni fue la última, que una película se rodaba en circunstancias parecidas. Resulta curioso, no obstante, que una obra tan acabada, tan coherente, fuera filmada en circunstancias tan inestables.

Aunque su elaboración fue accidentada y el resultado bien pudo ser desastroso, la excelencia y competencia de todos sus artífices hicieron de **Laura**, finalmente, un todo armónico, uno de los *film noir* más sugestivos e imperecederos en la historia del cine. El tremendo éxito de la película, convertida desde su estreno en un clásico del género, hizo el resto.

«Nunca olvidaré el fin de semana en que Laura murió...», entona la voz fantasmal de Clifton Webb, acompañadas por el obsesivo tema musical de David Raskin, al concluir los títulos de crédito de **Laura**. Después de este fascinante punto de partida, tan solo igualado por el no menos genial de **Rebeca** (1940), la película sigue los pasos de la investigación que lleva a cabo un detective de la policía, Mark McPherson, para aclarar la desaparición de una mujer de gran belleza. Su rostro, que admiramos en todo momento gracias a la presencia obsesiva de un cuadro, quedó destrozado por el disparo a quemarropa de una escopeta de dos cañones. La víctima había sido convertida en figura idolatrada gracias a los esfuerzos de un refinado y cáustico crítico teatral, Waldo Lydecker, que hizo de una muchacha ingenua y nada excepcional el ilusorio objeto de su deseo. McPherson, impotente, observa cómo esta borrosa cara cobra vida ante él por el poder de evocación apasionado del cultivado pigmalión que la amó desde la distancia, bajo la forma de una criatura bella, esquiva y exquisita. Hasta tal extremo se deja llevar el detective por tal ilusión, que acaba hechizado por una mujer a la que cree muerta, se enamora de la fantasía etérea creada por su imaginación. Pero a mitad del film, sin poder discernir claramente si es delirio, sueño o realidad, Laura resucita ante los ojos atónitos del detective, que se había quedado dormido ante su retrato. La secuencia es magistral, pero no es la única que alcanza esta altura. Hay otros instantes en el film que merecen esta calificación.

Laura no es, pese a su aparente claridad, fácil de describir. En realidad es un modelo genérico, un elegante, inquietante, absorbente *film noir*, pero extremadamente sutil e innovador, donde el misterio reside no tanto en el asesino como en el cadáver. La película es de una perturbadora hermosura. Sigue el esquema ortodoxo del estudio intimista de un caso de patología criminal, el territorio de muchos de los mejores trabajos de su director (**Ángel o diablo**, **Vorágine**, **Al borde del peligro**, **Cartas envenenadas**, **Cara de ángel**), pero hay en él inquietantes indicios de que algo se escapa, lo que obliga a bucear al espectador en la trastienda de los trágicos sucesos y en el enigmático carácter de la protagonista, en busca de una explicación no argumental, sino de vuelos mayores.

La fascinante sencillez narrativa de **Laura**, el hecho de que la película se devore como un suspiro, no disminuye la hondura y la complejidad del film, sino que las acentúa. Si se observa cada escena con detenimiento se descubrirá que en cada plano hay infinidad de estímulos, ocurren infinidad de pequeñas cosas que, por acumulación, hacen transparentes las cargas de profundidad que lleva dentro, entre ellas la del personaje del detective, que, en el fondo, no perdona a su amada soñada por volver a la vida. Con perversidad sistemática, Preminger le muestra convirtiéndola de víctima en sospechosa, atormentándola y, finalmente, casándose con ella. Toda la perversidad psico-

"La fascinante sencillez narrativa de *Laura*, el hecho de que la película se devore como un suspiro, no disminuye la hondura y la complejidad del film, sino que las acentúa"

Laura

lógica del director se da cita en la persona de McPherson.

Cuenta el cineasta vienés con desarmante dominio de un amplio y variado abanico de registros, que abarca desde el lirismo a las más estereotipadas convenciones del género (protagonismo de la figura del detective, narración de los hechos a través de la voz en *off*, utilización del *flashback*), una relación amorosa tan intensa, que la parte lírica del film se va poco a poco apoderando de la intriga policial, hasta quedar reducida a un marco argumental para una de las películas de amor más sublimes de la época.

De esta manera, desenredando las rutinas del cine negro e introduciendo en ellas joyas de creatividad, transcurre esta magnífico, vigoroso y persuasivo film, tan endiabladamente bien construido como todos los de su autor, sin un solo fallo y con incontables aciertos, autentificado por la perfecta simbiosis de los actores con sus personajes, en especial la espléndida Gene Tierney. La inolvidable actriz, de deslumbrantes ojos verdes y fascinantes rasgos orientales, es una especie de Rebeca de Winter, motor oculto del film de Alfred Hitchcock, con toda su carga de inquietante sensualidad a flor de piel. Asombroso personaje, acosado por una continua invitación a la ensoñación, capaz de ofrecer una fuerte carga simbólica a una carnalidad de auténtico disparo erótico.

Preminger encontró en **Laura** el vehículo que Gene Tierney necesitaba para ser algo más que una bellísima mujer y una aceptable actriz. Hizo que la intérprete estuviera perfecta emergiendo de las brumas del ensueño, aportando a la intriga el clima de fascinación que la ha hecho legendaria, un clima del que el operador Joseph LaShelle extrajo imágenes de extraordinario poder de sugestión. A su lado se dieron cita dos actores igualmente eminentes, destacando sobremanera el gran Clifton Webb, actor superdotado, al que Preminger dejó que bordase con su maestría auténticas filigranas. Sin espectacularidad fácil, sin juguetear con el gesto, realizó una composición perfecta de un papel muy complejo que él resolvió con sorprendente sencillez, casi sin transmitir sensación de esfuerzo. El resultado es un monumento del arte interpretativo.

Y qué decir de Dana Andrews, cuya impasibilidad es una de las bazas fundamentales de la cinta. Sin él sería impensable entender a ese detective rudo, un tanto vulgar, que nunca ha estado enamorado, "aunque una vez, una muñeca de Hollywood logró sacarle un abrigo de pieles", y sin McPherson no existiría **Laura**. Pero donde la mano maestra del director se deja sentir es en la unidad interpretativa de gente tan dispar y en la creación que cada secundario hace de su papel, logrando que actores tan maravillosos como Vincent Price y Judith Anderson logren tal ajuste en sus creaciones que su presencia en la pantalla sea saludada siempre con alborozo. **Laura**, además, juega con otras dos interesantes cartas de triunfo. La primera es la espléndida fotografía en blanco y negro del novel Joseph LaShelle, ganadora de un Oscar. La segunda carta de triunfo, claro está, es la música, o más concretamente el *leit motiv*, de David Raskin, utilizado con profusión, gusto e inteligencia, y que hoy es una de las piezas más grabadas de la historia de la música.

Podemos admirar a esta obra maestra por muchas cosas: por su capacidad para que te identifiques con los malos (es imposible no sentir cierta simpatía hacia Waldo Lydecker), por poseer los protagonistas más luminosamente turbios que se han visto nunca, por la hipnótica secuencia de la primera aparición de **Laura** y casi todas las anteriores y posteriores, por la cicuta que escupe sin prisas y sin pausas la cáustica boca del mordaz e irreverente narrador de la historia ("no escribo con estilográfica, sino con una pluma de ganso mojada en veneno")... Pero, ante todo, **Laura** permanece como un homenaje al genio de unos actores prodigiosos y al ingenio de un director siempre brillante, pero en esta ocasión de talla excepcional.

NICKEL ODEON

Solicitud de números atrasados

Si quieres alguno de estos números atrasados, recorta (o fotocopia) y rellena este cupón y envíalo a Nickel Odeon Dos S.A., Bárbara de Braganza 12, 28004 Madrid:

Nombre

Dirección

Población CP

Provincia Tel.

Forma de pago: Contra reembolso

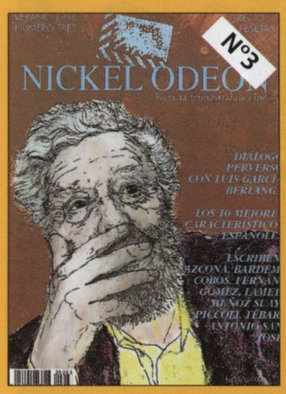
Nos 3, 5, 7 y 8: 1.000 pts. más 525 pts. de gastos de envío (c/u)

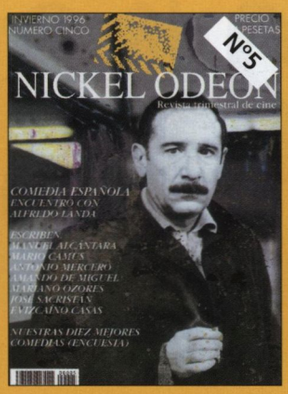
Nos 9 y 10: 1.300 pts. más 525 pts. de gastos de envío (c/u)

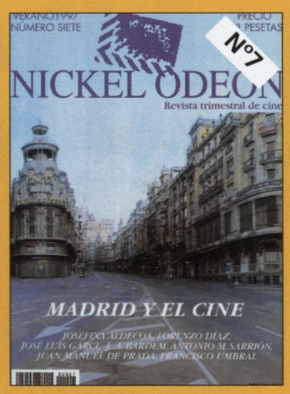
Nos 11 a 19: 1.500 pts. más 525 pts. de gastos de envío (c/u)

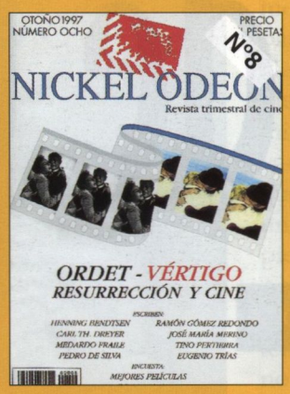
Números que deseo recibir: **3 5 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19**

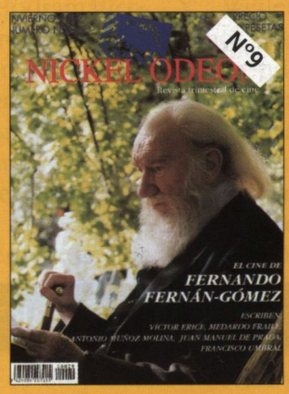
Marcar con un círculo

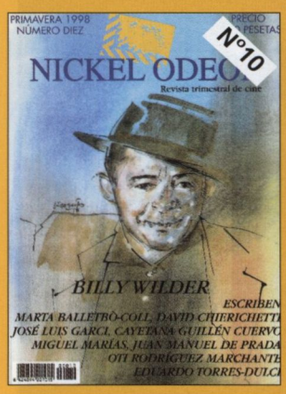


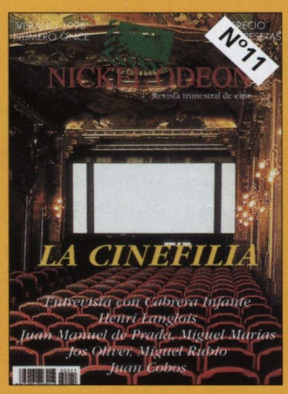


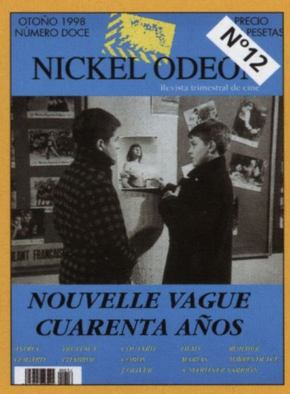


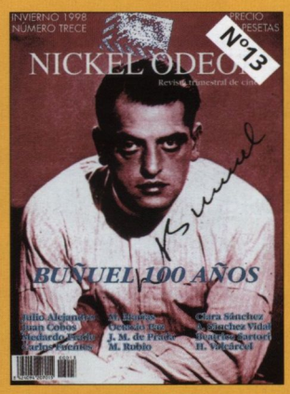


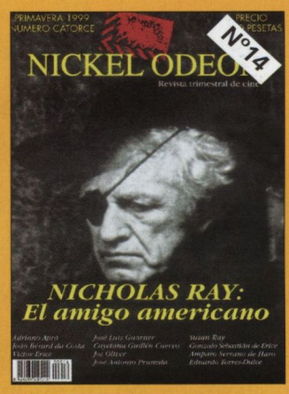


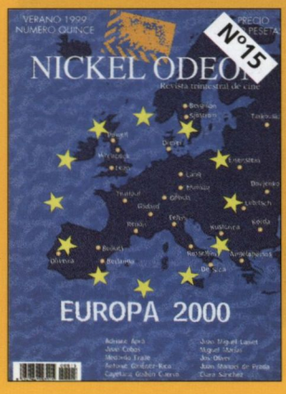


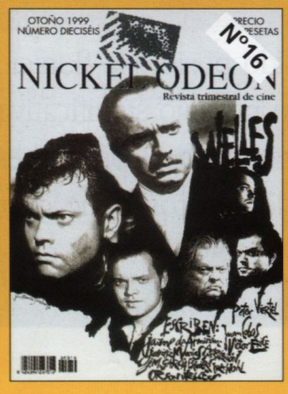


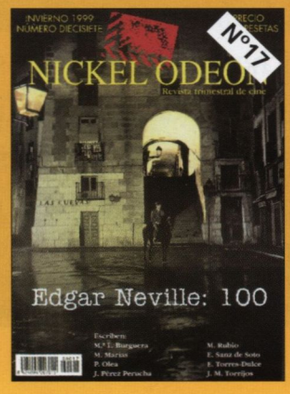


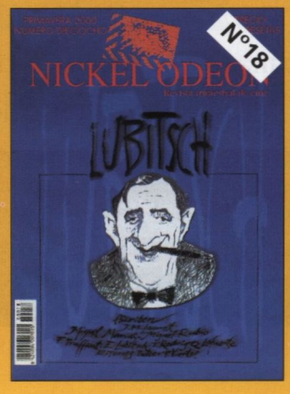


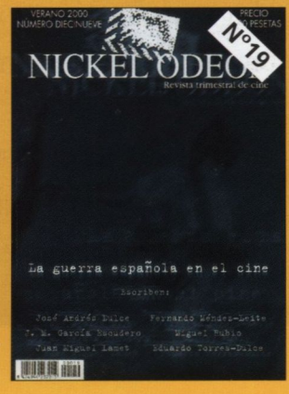












La dama de Shanghai

MIGUEL RUBIO

¿Cuánto le debe el cine negro a Orson Welles? Y no me refiero sólo a sus tres obras maestras del género: **La dama de Shanghai** (The Lady from Shanghai, 1947), **Mr. Arkadin** (1955) y **Sed de mal** (Touch of Evil, 1957). Dejo aparte los elementos estéticos presentes en **Estambul** (Journey into Fear, Norman Foster, 1943) y **El extraño** (The Stranger, 1946). En realidad, en todos sus films están siempre presentes muchas de las constantes del género. Especialmente, estilísticas. Pero no podía ser de otra forma. Pues el verdadero origen del género que llamamos Cine Negro —que no es el policiaco, ni el suspense, ni el *thriller*, ni la literatura *hard-boiled*, sino un espacio poético propio— y que aparece en un momento de desarrollo de la evolución del cine, como uno de sus géneros más ontológicamente propios, se encuentra en **Citizen Kane**. Sin la revolución copernicana —quizás sería mejor decir einsteiniana— que significó dicho film no hubiera sido posible la floración de este género que durante dos décadas nos ofreció lo mejor del cine, y que produjo significativamente las obras más libres de Hollywood. Y no sólo porque en su mayoría fueran de bajo presupuesto, encuadradas por lo general en la serie B, a diferencia de las obras mayores de géneros como el *musical* y el *western*, que simultáneamente a él lograron su madurez.

Citizen Kane ofrecía una narrativa en la que era fundamental el punto de vista del relato. Y una dramaturgia en la que el peso del entorno —el decorado, el ambiente, los objetos, los rostros y la luz— formaba parte esencial de su expresión. La variación del punto de vista para aprehender la escena y observar la realidad dramática, sometiéndola a la percepción tanto del personaje como del espectador, enriquecía el relato y permitía una mayor flexibilidad expresiva. Fue esta visión estética del cine la que recogió el cine negro y la que le permitió la libertad que había conseguido en la novela como género. Welles, además, añadió la libertad de la palabra, recuperando la voz en *off* como un elemento de expresión necesario para el monólogo interior, para el comentario subjetivo, unas veces seductor y otras veces distanciador.

En **La dama de Shanghai** Welles entró en el género, por conocidas necesidades económicas, con un espíritu que puede calificarse de alerta. A la vez fascinado por el género que había producido ya tan considerable número de obras y con el deseo de hacerlo avanzar. Tras la literatura de los autores de *The Black Mask*, había descubierto no sólo sus raíces sociológicas, sino los elementos de fabulación, a veces míticos, en ocasiones trágicos, que subyacían bajo aquel material melodramático. Y Welles pareció interesado por dos elementos narrativos de primer orden: el mito de la hormiga reina (es decir, de la vampiresa) y el del viajero que se busca a sí mismo en un itinerario en el que se pierde (es decir, Ulises). Ambos temas podían permitirle llevar la historia a su terreno moral ("un moralista no es un puritano", decía) y a sus preocupaciones estéticas de aquel momento (Barbara Leaming ha expuesto bien la influencia que entonces ejercían sobre él las teorías de Brecht, sin lo cual es imposible comprender **La dama de Shanghai**).

Esta película ha sido considerada a lo largo de la filmografía de Welles casi exclusivamente por sus logros formales, por una serie de escenas y secuencias exóticas de gran calibre imaginativo. Pero vista hoy, con el desarrollo de la obra completa de su autor, resulta ser una obra absolutamente personal, casi como un carnet de notas, y muy anticipadora de lo que sería la *nouvelle vague*. Y ello a pesar de las mutilaciones sufridas, que según Welles

alcanzan más del veinte por ciento, y el hecho de que no acabara siendo responsable del montaje definitivo y de la sonorización.

Desde el arranque, en el parque neoyorquino, Welles parece que nos va a ofrecer una historia de amor de primer grado, entre un vagabundo y una princesa, pero enseguida adivinamos que nos va a contar la parábola de la rana y el escorpión, que después utilizaría en **Mr. Arkadin**. En estos dos personajes y en la imposibilidad de su encuentro definitivo va a basar su relato. Y en la descripción de sus puntos de vista —entre el amor y el enfrentamiento— desarrollará su visión del mundo. El retrato de Elsa Bannister es un intento de profundización del personaje de la mujer destructora de hombres tan tratado por la literatura a partir del mito bíblico de Eva y que en el cine negro de los años cuarenta se lleva al límite. Pero Welles añade otro elemento mitológico más poderoso, el de Circe, la maga que convierte en cerdos a los acompañantes de Ulises. Michael O'Hara, marinero en busca de sí mismo que vagabundea por el mundo, de puerto en puerto, posee muchas de las características de Ulises, en busca de un punto de partida que no sabe si encontrará algún día, quizás en la vejez que añora al final, desde la que pueda olvidar el encuentro con la mujer, esa mujer total, para quien los hombres no son más que juguetes con los que cumplir su ambición. (No en vano el barco "Zaca" de Errol Flynn que aparece en el film se llama "El Circe".) Otras referencias a **Mr. Arkadin** —una

En este film Welles intenta hacer una fabulación de carácter paródico de las clases sociales, un análisis de la plutocracia y de la corrupción del poder, tema tan suyo

La dama de Shanghai

"Quien ama el cine, ama la vida"

François Truffaut

Ordet
El intendente Sansho
Historias de Tokio
Matar un ruiseñor
Te querré siempre
Cantando bajo la lluvia
Centauros del desierto
Ciudadano Kane
Los sobornados
Dies Irae
Lirios rotos
Gertrud
Rebeca
Charada
Duelo al sol
L'Atalante
Fanny y Alexander
Casablanca
Sopa de ganso
La regla del juego
El buscavidas
Carta de una desconocida
La quimera del oro
Ladrón de bicicletas
El demonio de las armas
El gatopardo
Milagro en Milán

Y
El Sur,
Mujeres al borde de un ataque de nervios,
Los santos inocentes,
Vida en sombras,
El verdugo,
Historias de la radio,
El cebo,
La torre de los siete jorobados

5º año

¡Qué grande es el cine!

Todos los lunes, 22.30

Algunos invitados al programa:
G. Cabrera Infante
Luis Alberto de Cuenca
Juan Antonio Gómez-Angulo
Javier Marías
Clara Sánchez
Antonio Martínez Sarrión
Antonio Muñoz Molina
Juan Manuel de Prada
Amparo Serrano de Haro
Miguel Rubio
Antonio San José
José Ramón Sánchez
Francisco Umbral
Eduardo Úrculo
Horacio Valcárcel
Peter Viertel

Y los habituales:
Juan Cobos
Eduardo Torres-Dulce,
Juan Miguel Lamet,
Miguel Marías,
Antonio Giménez-Rico, etcétera

Un programa dirigido y presentado por J. L. Garci
Realizado por Juan Bustos

2

tve

La dama de Shanghai

de las grandes Victorias de Samotracia de la historia del cine— es la de esta mujer rodeada de hombres en el yate que recuerda el origen de Arkadin y la banda de contrabandistas dirigida por una mujer, y la narración de la matanza de los tiburones en Fortaleza que hace O'Hara, tan significativa en este caso como la parábola de la rana y el escorpión en aquél.

El punto de vista de Welles resulta en este film el más ambiguo que haya realizado. Aunque la historia esté contada por el marinero, personaje periférico, intruso en un mundo ajeno, no es él quien parece interesar profundamente a Welles. No es su peripecia, su experiencia con el grupo que rodea a la mujer, lo que verdaderamente embarga a Welles. Más bien a través suyo, lo que le fascina es el grupo, la conducta de esos personajes corruptos, poderosos, cínicos y ricos. Y es su descripción psicológica y moral, y las relaciones de poder entre ellos, lo que determina el sentido dramático de la historia. O'Hara resulta ser la rana que va a determinar el hundimiento del grupo de escorpiones (o tiburones) cuyo centro es Elsa Bannister.

El esplendor de algunas secuencias ha provocado también algún malentendido sobre esta película, que significa un avance en el quehacer estilístico de Welles, una ruptura importante en la técnica de representación de su obra

Resulta curioso que Welles represente aquí el personaje de un inocente enfrentado con la perversión. ¿Pero es tan inocente como parece? Sabido es que Welles ha representado mejor que nadie a los personajes fáusticos que tanto le

obsesionaban, los que le resultaban tan atrayentes, a pesar de su desacuerdo con su ideología y su moral. Algunos de los equívocos que **La dama de Shanghai** ha provocado en su aceptación crítica se basan precisamente en su interpretación del irlandés errante Michael O'Hara. En primer lugar, no da el tipo, parece perdido en su encarnación, tanto física como interpretativa, del ingenuo y joven marino idealista, luchador en la versión original a favor de la República española que sirve como contrafigura al mundo rapaz de estos capitalistas enzarzados en sus luchas intestinas. Y su torpeza, su falta de inteligencia, su incapacidad para comprender su situación en el grupo, quedan en evidencia por la fuerza de su presencia, su capacidad histriónica. Por otra parte, ¿O'Hara sólo entra en la aventura por seducción de la mujer, o por un más profundo interés de conocer una clase social de la que sacar provecho?

En este film Welles intenta hacer una fabulación de carácter paródico de las clases sociales, un análisis de la plutocracia y de la corrupción del poder, tema tan suyo. Pero lo hace desde fuera, siguiendo ideas brechtianas, que ya hemos comentado. Para ello imagina un personaje incontaminado, romántico, que introduce en un baluarte de las clases poderosas. Ello determina parte de la estructura del film, pero también el estilo y la forma de la puesta en escena, y especialmente la interpretación, fría y distanciadora, que a veces nos choca, con esos planos que rompen la fluencia de fascinación de muchos de los planos, que parecen auténticos efectos V tomados por Brecht del teatro oriental. Nunca el espectador está prendido por la historia. Al espectador se le propone una distancia de observación que se corresponde con la del personaje que se ve envuelto en la historia. Por ejemplo, las relaciones amorosas aparecen siempre en segundo plano, mediante elipsis. Nunca sabemos lo que siente Elsa Bannister. Aunque es la única que asegura estar enamorada del otro.

Y, sin embargo, la clave del film se encuentra en este personaje. Porque ella también viene de fuera, ha vivido una existencia de riesgo y de miseria, y ha encontrado la posibilidad de engranarse en el mundo capitalista, desde el que pueda olvidar las heridas del pasado y alejarse de sus orígenes. En un mundo sin moral, Elsa Bannister quiere engranarse y responder a sus deseos de poder. Es curioso el final, cuyos diez últimos minutos detestaba Welles, donde resulta evidente que Elsa está más enamorada de O'Hara, que éste de ella. Para O'Hara ella no ha sido más que un deslumbramiento, un espejismo hallado en el camino. Por eso la deja allí abandonada a su suerte, sin sentir ningún dolor, alejándose de espaldas, a pesar de los gritos de demanda y la declaración de Elsa. O'Hara no ha comprendido nada. La experiencia no le ha servido. Curiosamente es Arthur Bannister el verdadero enamorado de esta mujer bellísima y perversa, porque la comprende: "Naturalmente, matarte a ti es matarme a mí. No hay diferencia. Pero, sabes, estoy bastante cansado de los dos." En definitiva, Welles parece entender mejor a los personajes fáusticos que a aquellos que representan el orden moral en el que él se encuadraba. Como con Arkadin, Welles siente respeto y admiración

La dama de Shangbai

por los personajes fáusticos apasionados, los que, como él son *bigger than life*.

El esplendor de algunas secuencias muy visuales —la noche de la excursión, Acapulco, el acuario, el juicio y el parque de atracciones— ha provocado también algún malentendido sobre esta película, que significa un avance en el quehacer estilístico de Welles, una ruptura importante en la técnica de representación de su obra. La utilización del espacio se rompe aquí, el juego interpretativo se hace más rico, la planificación más analítica, mezclando los planos-secuencia con los primeros planos, todo ello determinará su obra futura. Muchos de los hallazgos de puesta en escena de **La dama de Shanghai** invadirán su filmografía posterior, y se hace sentir en **Macbeth, Otelo** y **Mr. Arkadin**, hasta llegar a esa síntesis final que son **Sed de mal**, **El proceso**, **Campanadas a medianoche** y **Una historia inmortal**. **La dama de Shanghai** es quizás la primera película que intenta una nueva estética que no se base en la idea del cine clásico de un espectador objetivo, en su omnipresencia, en la suprema neutralidad del narrador, para alcanzar un cine más libre, en el que objetividad y subjetividad se alíen y se entremezclen para captar el carácter verdaderamente poético del cine. Por ello quizás influyó tanto, después de **Citizen Kane**, en la generación de cineastas que se inicia a finales de los años cincuenta.

CAPRICHOS EN NEGRO

Ride the Pink Horse

(Persecución en la noche, 1947), de Robert Montgomery

MIGUEL MARÍAS

De un admirable clasicismo, evitando el error conceptual que dio fama pero limitó el alcance de la casi excelente **La dama del lago** (Lady in the Lake, 1946), esta segunda incursión como director (si no se cuentan unos planos que rodó en **They Were Expendable**, 1945, de John Ford) del sobrio actor Robert Montgomery debiera bastar para asegurarle —con más justicia que la primera— un puesto en la historia del cine, y más concretamente en la del género *negro*, en el que insistía de nuevo con verdadera dedicación.

Pasar de Raymond Chandler a la muy poco prolífica pero siempre sumamente interesante Dorothy B. Hughes —también punto de partida de **In A Lonely Place** (1950) de Nicholas Ray— es prueba del buen gusto literario de Montgomery y sugiere que lo que verdaderamente le interesaba como director era contar historias, y no lucirse: si en **Lady in the Lake** se ocupó en exceso del *cómo* —cosa no del todo excepcional en un neófito—, en **Ride The Pink Horse** (segunda) se deja de experimentos (ocasionalmente apasionantes) y va al grano, como demuestra el ejemplar plano-secuencia de arranque (en la estación de autobuses), uno de esos planos iniciales que tienen la virtud de atrapar al espectador para no soltarle. Aunque sea, por supuesto, infinitamente menos espectacular y complejo que el que prende la mecha de **Sed de mal** (Touch of Evil, 1958) de Orson Welles, es un comienzo que no permite poner en duda su talento cinematográfico.

Persecución en la noche

Aunque en **Ride The Pink Horse** Montgomery sí sale (en **Lady in the Lake** apenas se le ve, dado el punto de vista subjetivo adoptado sistemáticamente por la cámara), y es de nuevo el protagonista, no hay en el actor asomo de narcisismo, extremo que corrobora la importancia y la atención prestada a numerosos personajes y actores secundarios; si casi cayó en el egocentrismo como director en **Lady in the Lake**, en **Ride The Pink Horse** Montgomery opta por un estilo tan aparentemente impersonal y sometido al ambiente, los escenarios (el tiovivo al que pertenece el caballo rosa del título original, la taberna Las Tres Violetas, la plaza de San Pablo) y al clima caluroso como el adoptado por Michelangelo Antonioni en su muy personal film *negro* **El reportero** (Professione: Reporter, 1975), que tiene con **Ride The Pink Horse** algunas curiosas semejanzas.

Cada plano, cada gesto, cada encuadre, cada movimiento, cada imagen, cada frase, cada escenario de **Persecución en la noche** y muchos de sus ingredientes temáticos, éticos y narrativos son típicos, característicos del cine *negro*; es una película que casi serviría como muestra elocuente, de ejemplo concreto para tratar de definir este resbaladizo y muy ambiguo género. Si viéramos cualquiera de sus fotogramas reproducido en un libro, seríamos sin duda incapaces de identificar al director, pero reconoceríamos de inmediato el género.

Y, sin embargo, es un film *negro* sumamente anómalo, inusual, incluso francamente raro, como lo son, cada cual a su manera, los de Jacques Tourneur y Allan Dwan, y quizá por los mismos motivos: el carácter de sus personajes y la mirada del director, muy distantes tanto de la ortodoxia como de la rutina.

Admito que no es fácil imaginar un film *negro* hecho por John Ford; pero, por las pistas que pueden dar **The Whole Town's Talking**, **The Informer** y **Gideon's Day** en medio urbano y **The Fugitive**, **The Grapes of Wrath** y **Tobacco Road** en sus respectivos ambientes rurales, sospecho que no habría de quedar muy lejos de **Ride The Pink Horse**, que es —o mejor, que sorprendentemente resulta ser— un *thriller* épico, lírico, generoso y compasivo. Como los de Dwan, y más todavía como los *westerns* de este veteranísimo director, el más célebre de Edgar G. Ulmer (**The Naked Dawn**, 1954) y el único que dirigió el guionista James Edward Grant (con Yakima Canutt), **Angel and the Badman** (1946), pero bastante más optimista; por una vez, del agobio y la desesperación nocturna salimos al menos con una esperanza de luminosidad y paz. Cosa infrecuente —por no decir excepcional— en un género que, cuando no coquetea con el cinismo, y a pesar de cierta propensión a la rebeldía y la protesta, casi siempre bordea la desesperanza.

Y es que, a pesar de la imprescindible presencia de malvados (entre los que destaca un inusitado Fred Clark), lo cierto es que al final del trayecto predomina el recuerdo de buenas personas —como Pancho (Thomas Gomez)— y, más iconoclasta todavía para un género tan misógino de mujeres mucho más *providenciales* que *fatales*, sobre todo la muy generosa y leal Pila (la inolvidable Wanda Hendrix), hasta tal punto que la conclusión —a pesar de tratarse de una despedida, como en **Pasión de los fuertes** (My Darling Clementine, 1946) de Ford o en **Raíces profundas** (Shane, 1952) de George Stevens— casi podría calificarse de feliz.

Atraco Perfecto

(The Killing, 1956) de Stanley Kubrick

PEDRO CRESPO

Pocas cosas hay, para quienes vivimos de las palabras, tan apasionantes como la descripción de una realidad que se resiste a las definiciones. Como los sabios ciegos que definían, en virtud de su experiencia limitada, de su percepción táctil, a un elefante, cuantos colaboramos en este número de *Nickel Odeon* habremos dado nuestra respectiva aproximación al cine negro, la definición implícita que contengan nuestros folios puestos en relación con un caso práctico, con una película concreta. Temas criminales, habitualmente relacionados con la comisión de un delito, relatos del bien y del mal, de lo blanco y lo negro de unos personajes; películas radicales que tratan los extremos de la ley, herederas del expresionismo alemán, retratos de la niebla moral de una época concreta norteamericana, entre los 40 y los 60... Ya no se habla del cine negro. Desde hace casi cuatro décadas, nos referimos al *thriller*, a los temas cinematográficos que hacen aflorar nuestras emociones, desatan nuestros estremecimientos, nos provocan sensaciones diversas —angustia, inquietud, tensión— al través de su contemplación. De ahí que resulte tan interesante fijar el concepto y la fisonomía del cine negro.

Películas radicales que tratan los extremos de la ley, herederas del expresionismo alemán, retratos de la niebla moral de una época concreta norteamericana, entre los 40 y los 60...

Atraco perfecto (1956) es la aportación de Stanley Kubrick a la especialidad. Parte de un asunto debido al escritor Lionel White, su novela *Clean Break*, transformada en guión por el lápiz de Jim Thomson —absolutamente esencial a la hora de los diálogos— y las tijeras del propio Kubrick, decisivas para afinar secuencias y persona-

Atraco perfecto

jes, además de para indicar las pautas del montaje. El argumento es relativamente simple: Johnny Clay (Sterling Hayden), acaba de salir de la cárcel, donde ha concebido un plan para atracar las oficinas del hipódromo en un día de carreras. Clay tiene lo que necesita: un financiador, Marvin Unger (Jay C. Flippen), que adelantará el dinero necesario para los preparativos; un tirador que mate, con un rifle, al caballo de cabeza para distraer la atención de la gente; un luchador que sembrará la confusión en el bar, obligando a que los guardias de seguridad salgan de las dependencias donde se ordenan los fajos del dinero recaudado, antes de que lo trasladen al Banco; un cajero, George Peatly (Elisha Cook, Jr.), que le facilitará, en su momento, el acceso a las oficinas; un policía corrupto, Randy Keenan (Ted de Corsia), que utilizará su coche para trasladar con toda impunidad el botín desde el hipódromo al lugar seguro elegido y el encargado del bar, Mike O'Reilly (Joe Sawyer), que colaborará en la confusión y será un aliado más en el asunto.

Clay tiene una novia (Coleen Gray), con la que ha planeado casarse y empezar una nueva vida. Keenan, el policía, está ahogado por las deudas y confía en que el atraco —dos millones de dólares ha calculado Johnny que pueden llevarse— se las resuelva. Peatty, el cajero, casado con una mujer que le es infiel y le somete a continuos desprecios (Marie Windsor), espera darse así a respetar, desde la opulencia. O'Reilly, el barman, sólo piensa en poder llevar a su enferma esposa a los mejores médicos. Todos tienen sus motivos, están pintados con las tintas extremas del expresionismo, son tipos creíbles: el expresidiario que desprecia a la sociedad y no sabe medrar de otro modo, el policía corrupto, el débil, la mujer fatal, el marido que está dispuesto a vulnerar la ley por la ternura que le inspira su compañera, el amante que, instigado por la adúltera, está dispuesto a robar a los ladrones... Todo suena y sabe familiar, conocido, y lleva por ello una marca de autenticidad tan convencional cuanto efectiva.

Lo que convierte a **Atraco perfecto** (The Killing) en una película notable, que brilla con luz propia en el universo del *film noir* son, precisamente, las tijeras de Kubrick, el montaje, que firma nominalmente Betty Steinberg, como la fotografía la firma el veterano Lucien Ballard, aunque en buena parte es del director de producción Alexander Singer. Kubrick juega con el tiempo, llevándolo ágilmente hacia atrás y hacia delante, sin perder en ningún momento la progresión de la acción, y lo hace con una precisión implacable, repitiendo fragmentos de ese tiempo según los hayan vivido unos u otros personajes, en función de su cometido en el atraco. Hay un buscado tono documental que conforma el esqueleto narrativo de **Atraco perfecto**, distanciando interesadamente al espectador, que se debate entre la habitual moralidad del *film noir*, donde el criminal no puede, en ningún caso, salirse con la suya, disfrutar de sù delito, y la geométrica sensación de que todo es

Atraco perfecto

preciso, está medido, calculado, y no tendría que fallar. El abanico de puntos de vista, según que el narrador omnipresente fije su atención en uno u otro personaje de la acción, concede una inusual riqueza dramática al conjunto, tal y como sucede en **Rashomon** (1950), de Akira Kurosawa, o en **Les Girls** (1957), de George Cukor, películas donde también se ponen de manifiesto las ventajas, y la agilidad, que se desprenden de esas buscadas rupturas narrativas.

El abanico de puntos de vista, según que el narrador omnipresente fije su atención en uno u otro personaje de la acción, concede una inusual riqueza dramática al conjunto

Kubrick, ante las protestas del agente de Sterling Hayden —aunque a éste le gustó inicialmente su trabajo y el conjunto—, y temiendo una demanda judicial que paralizase el estreno de la película, intentó montarla de nuevo, evitando las rupturas, de una forma lineal, y comprobó, si le quedaba alguna duda, que el secreto de la originalidad de **Atraco perfecto**, su fuerza narrativa, residían en esa discontinuidad, en ese montaje estructuralmente caleidoscópico y dramáticamente creciente y compacto, donde la riqueza de detalles que van añadiéndose a lo que aparentemente ya sabemos, y ya hemos visto, constituye una fuente de tensión y una llamada permanente al interés del espectador, por encima de los tópicos de la especialidad.

Se ha reprochado a **Atraco perfecto** —no en el momento de su estreno, ni tampoco diez años después, cuando la película dejó de pertenecer a James B. Harris, productor, y a Stanley Kubrick, productor-director, para ser mayoritariamente de United Artists, y comenzó a hacer cifras importantes en taquilla— la importancia excesiva que en la historia tiene el azar: la cerradura averiada en la maleta, que hubiera debido ser nueva; el descuido del encargado de los equipajes, sólo disculpable porque se factura en el último momento y, por fin, la intervención del perrito de la señora, que provoca la catástrofe con la negación moralizante característica del género. Tengo para mí que Kubrick, consciente del material que manejaba, sabedor que las reglas del género obligaban a una conclusión similar, las aceptó con honradez y sumisión, más que con ironía, no queriendo romper ninguna convención moral —con las que estaba de acuerdo, por otra parte— y sin plantearse en ningún caso un final que estuviera más en consonancia con la fuerza y la densidad de las secuencias dedicadas al atraco.

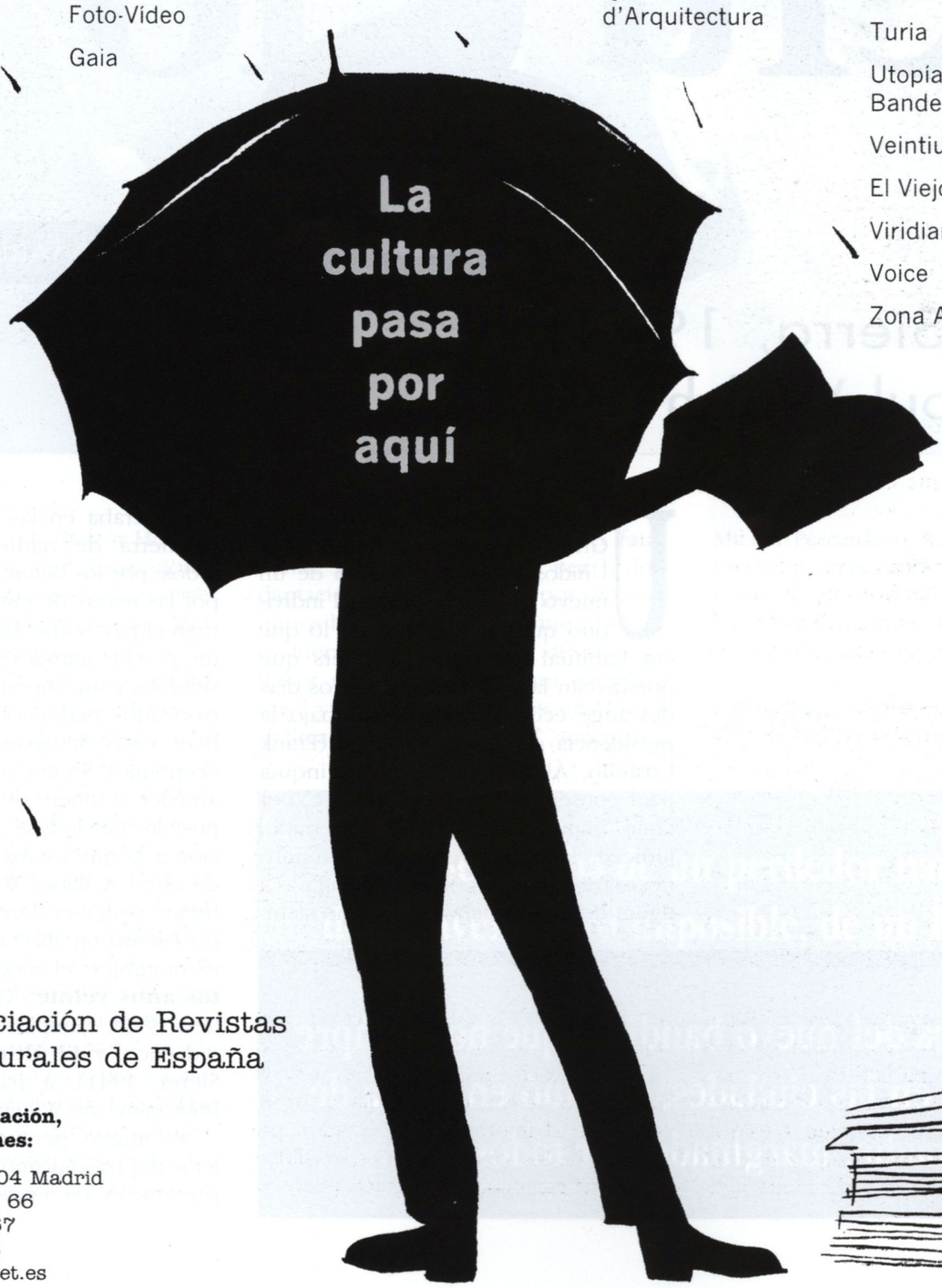
AV Monografías
Abaco
Academia
ADE Teatro
Afers Internacionals
Africa América Latina
Ajoblanco
Álbum
Archipiélago
Archivos de la Filmoteca
Arquitectura Viva
Arte y Parte
Atlántica Internacional
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
CD Compact
El Ciervo
Cinevídeo 20
Clarín
Claves de Razón Práctica

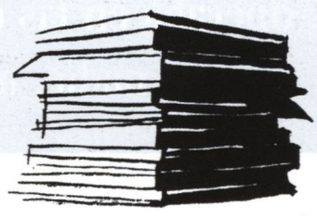
CLIJ
El Croquis
Cuadernos de Alzate
Cuadernos Hispanoamericanos
Cuadernos de Jazz
Cuadernos del Lazarillo
Debats
Delibros
Dirigido
Ecología Política
ER, Revista de Filosofía
Experimenta
Foto-Vídeo
Gaia

Generació
Grial
Guadalimar
Guaraguao
Historia, Antropología y Fuentes Orales
Historia Social
Insula
Jakin
Lápiz
Lateral
Leer
Letra Internacional

Leviatán
Litoral
Lletra de Canvi
Matador
Ni hablar
Nickel Odeon
Nueva Revista
Opera Actual
La Página
Papeles de la FIM
El Paseante
Política Exterior
Por la Danza
Primer Acto
Quaderns d'Arquitectura

Quimera
Raíces
Reales Sitios
Reseña
RevistAtlántica de Poesía
Revista de Occidente
Ritmo
Scherzo
El Siglo que viene
Síntesis
Sistema
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Turia
Utopías/Nuestra Bandera
Veintiuno
El Viejo Topo
Viridiana
Voice
Zona Abierta


La cultura pasa por aquí



ARCE
Asociación de Revistas Culturales de España

Exposición, información, venta y suscripciones:

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67
http://www.arce.es
e-mail: arce@infornet.es

El último refugio

JOSÉ MARÍA LATORRE

(High Sierra, 1941) de Raoul Walsh

Una de las consecuencias de la Gran Depresión en los Estados Unidos fue el nacimiento de un nuevo tipo de bandido: el individuo que, al contrario de lo que era habitual entre los gángsters que dominaban la escena social en los días del auge económico del país bajo la presidencia de Calvin Coolidge (Frank Costello, Al Capone...), no delinquía para conseguir riqueza y poder y, por tanto, impunidad policial y, a menudo, judicial, sino para obtener el dinero necesario para su supervivencia. La figura del nuevo bandido, que no siempre operaba en las ciudades, se situó en tierra de nadie, marginado por todos: por los detentadores del poder y por las masas de inmigrantes que recorrían el país sufriendo explotaciones sin fin; por los grandes *gangs*, que lo consideraban un enemigo, y por los aterrorizados pequeñoburgueses que habían visto desaparecer su seguridad económica. Su único objetivo era poder acceder al dinero de la forma más fácil posible, negándose a sufrir la explotación a la que estaba sometida la mano de obra. A Raoul Walsh se le debe el honor de haber configurado su itinerario cinematográfico mediante dos films memorables: el modélico **Los violentos años veinte** (The Roaring Twenties, 1939), ejemplar en cuanto tiene de didáctico, y **El último refugio** (High Sierra, 1941), a partir de la novela homónima de William Riley Burnett.

"La figura del nuevo bandido, que no siempre operaba en las ciudades, se situó en tierra de nadie, marginado por todos"

El nuevo personaje se encuentra lejos del bandidismo organizado con la pretensión de erigir un emporio de

El último refugio

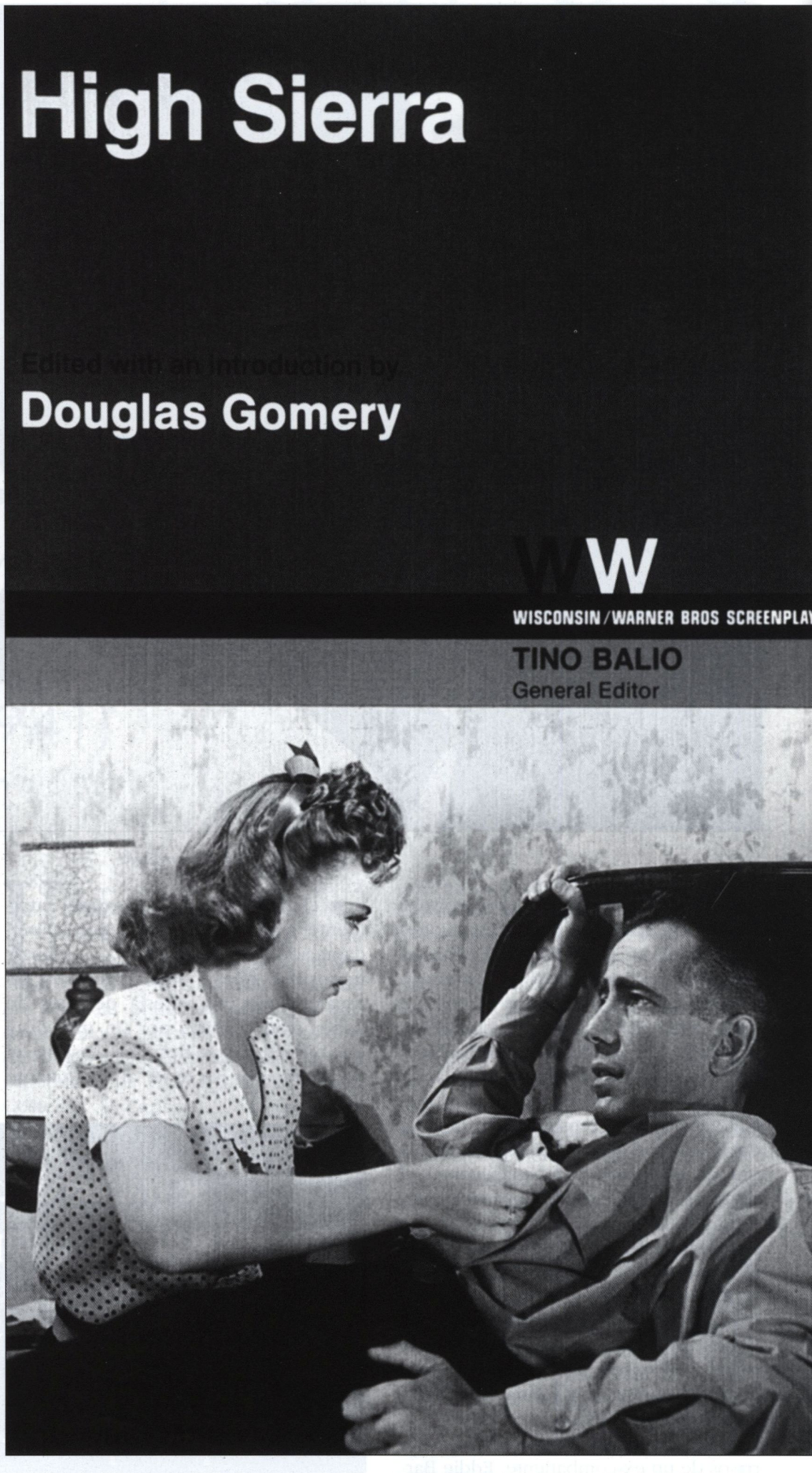
poder —tan bien retratado por Howard Hawks en **Scarface**, con aportaciones de Burnett en el guión—: el gángster de la Depresión actuaba en solitario o en grupos muy reducidos y poco o nada organizados, y, como ya he dicho, su campo de acción se extendía fuera de las ciudades; la mítica popular le confirió una aureola romántica, semejante a la de los proscritos del bosque de Sherwood y a la de los bandidos que en el *western* combatían contra el poder; se trataba de un perdedor nato, de un aventurero imposible, de un hombre corriente —a veces ingenuo— al que únicamente le movían su instinto de supervivencia y el deseo de compartir la riqueza que detentaban unos pocos mientras buena parte de la población pasaba hambre y privaciones de todo tipo. En la fundacional **The Roaring Twenties** se detallan las causas de su nacimiento, siguiendo los pasos de un ex-combatiente, Eddie Bartlett (James Cagney), marcado fatalmente por el desempleo, por la inadaptación a la vida civil y por un amor imposible, que al final muere en las escaleras de una iglesia después de haber sido seguido por un *travelling* que, veinte años después, inspiró el dedicado por Godard al agonizante Michel Poicard en **À bout de souffle**. En la posterior **El último refugio**, Raoul Walsh, a través de la figura del bandido romántico Roy Earle (Humphrey Bogart), creado por Burnett, afrontó el momento álgido de la existencia de los proscritos de la Depresión. Eddie Bartlett representaba al ban-

"Se trataba de un perdedor nato, de un aventurero imposible, de un hombre corriente —a veces ingenuo— al que únicamente le movían su instinto de supervivencia y el deseo de compartir la riqueza que detentaban unos pocos"

dido de la jungla de cemento; Roy Earle al bandido rural: como se suele decir, dos caras de una misma moneda.

Hay también algo de fatalismo en el itinerario de Earle desde su salida de la prisión del Estado —el film comienza con la firma del indulto— hasta su muerte, abatido a tiros en la alta sierra; un fatalismo bien resumido en lo que el doctor Banton le dice a Roy en el coche después de visitar a Velma (Joan Leslie), la joven coja de la que el bandido está enamorado: "Te estás buscando un lío, no es de tu clase... Tú eres como Dillinger: corréis hacia la muerte". Si Roy se halla doblemente marginado —está situado tanto fuera de la ley como de los grandes *gangs*—, su problema íntimo también es doble: a su soledad se añade su desclasamiento. El problema del *outsider* Roy Earle es que ama a la mujer equivocada, sin darse cuenta de que necesita a alguien a quien no le asuste convivir a diario con la idea de

"Principio y final se unen cíclicamente en *El último refugio* por medio de una armoniosa mirada a la naturaleza que relaciona el nacimiento con la muerte: el indultado Roy sale de la cárcel y pasea en solitario por un parque saboreando el placer de la recuperada libertad"



El último refugio

la muerte. Pero, cuando la encuentra (Marie: Ida Lupino), se verá en la necesidad de abandonarla para cubrir el final de su trágica carrera. No se deja abatir: pelea hasta el final. Mas es evidente que hay en él una extraña apetencia de muerte que hace pensar en los héroes trágicos de Shakespeare (por quien, como es sabido, Raoul Walsh profesaba devoción); un detalle lo corrobora: Roy Earle conoce la historia del perro *Pard*, sabe que su compañía trae "mala suerte" y, sin embargo, terminará por llevarlo consigo en el coche cuando se disponen a realizar el atraco. Principio y final se unen cíclicamente en **El último refugio** por medio de una armoniosa mirada a la naturaleza que relaciona el nacimiento con la muerte: el indultado Roy sale de la cárcel y pasea en solitario por un parque saboreando el placer de la recuperada libertad; Walsh mueve dulcemente la cámara sobre las copas de los árboles, intentando transmitir el sentimiento del personaje. Al final, Marie solloza ante el cadáver de Roy; "no parece gran cosa ahora", comenta filosóficamente uno de los testigos del desenlace; Marie se repone, recoge a *Pard* y se aleja sonriendo entre las lágrimas mientras murmura *"free..., free..."*, y Walsh acaba el film con una bella panorámica hacia la alta sierra, erigida en representación de la pureza y del amor a la vida.

Una vez fuera de la cárcel, Earle no disfruta mucho tiempo de la libertad. Sus primeros encuentros con la civilización, con la gran urbe, después del paréntesis del parque, le ponen en contacto con la cruda realidad: su colega Krammer (Barton MacLane) le proporciona un coche, dinero y el itinerario que deberá seguir hasta llegar a "Tropico Springs"; por el camino conocerá a unas víctimas de la Depresión: una familia de granjeros que ha perdido su granja y que, como los Joad del Steinbeck de *Las uvas de la ira* (en cine: **Las uvas de la ira**, The Grapes of Wrath,de John Ford, 1941), anda en busca de trabajo y techo en cualquier lugar del país. Desde ese momento, la familia de inmigrantes se convertirá en el espejo que refleja las aspiraciones de Roy Earle, condensadas en su amor por la joven Velma, a la que no duda en ayudar con dinero para que pueda ser operada, y en la frase que murmura durante su inquieto sueño: "Mi pequeña granja de Indiana". Sus deseos no pueden ser más explícitos.

En **El último refugio** existen dos temáticas estrechamente unidas: la que se refiere al atraco del hotel —el conocimiento de los compinches de Earle y la preparación del golpe— y el oculto deseo de Roy de cambiar de vida, de convertirse en granjero. En sus relaciones con sus nuevos compinches, Earle va adquiriendo la certeza de que "los tiempos han cambiado" ("a veces me siento extraño", confiesa) y de que ha dejado de ser el joven que era al ingresar en presidio ("Ese Earle tiene canas", comentará con desprecio el bandido Bade: Arthur Kennedy). A cambio, se le presenta la oportunidad de conocer a

> **"Si la paz del parque se superpone, al inicio del film, a la agonía del encierro, al sombrío recuerdo de la cárcel, la montaña es al final el sueño de la liberación, el espacio escénico de la agonía de los viejos tiempos"**

Marie: "nunca me he relacionado con tipos que valieran la pena, hasta que le conocí a usted", dice la mujer. La tragedia está incubada: el expresidiario se siente extraño ante la nueva situación —los cambios son más sensibles para quien, como él, ha pasado una temporada en la cárcel— y el atraco planeado será su último trabajo antes de retirarse a su soñada granja en Indiana. Pero las cosas no son tan sencillas.

Earle se debate entre dos mujeres que representan sus dos opciones ante la vida: una (Marie) significa la continuidad; otra (Velma), la posibilidad de un cambio. Sin embargo, Velma, una vez recuperada de su operación, sólo piensa en recuperar el tiempo perdido. ¿Y cómo recuperará Roy el suyo? Ya no tiene un lugar dentro ni fuera. Huele a muerte. Por lo demás, ni Roy ni Marie están hechos para convertirse en granjeros. El atraco es un éxito y, a la vez, un fracaso: Roy y Marie consiguen llevarse las joyas, pero los otros pierden la vida en el empeño. "Este trabajo les venía grande", dice el lacónico Roy por todo epitafio. La suerte está echada y el cerco se va estrechando a su alrededor: intentan estafarle; muere un viejo amigo suyo (enlace para la venta de las joyas robadas); Velma lo rechaza; los que están "dentro de la ley" se burlan de él; ofrecen diez mil dólares de recompensa por su captura; los traidores y los delatores acechan por todas partes... Convertido, según la (como siempre, manipulada) opinión pública, en "Perro Rabioso Earle", Roy sabe que va a morir y pone todo su empeño en evitar que Marie muera con él. Es algo más que la búsqueda de un camino de huida lo que le conduce a las montañas: su segundo contacto con la naturaleza significa, de alguna manera, su segunda liberación; si la paz del parque se superpone, al inicio del film, a la agonía del encierro, al sombrío recuerdo de la cárcel, la montaña es al final el sueño de la liberación, el espacio escénico de la agonía de los viejos tiempos. La naturaleza es total, como la despedida del rechazado y fugitivo Earle a todo lo que queda atrás. Walsh sigue con la cámara el viaje de Roy relacionando paisaje y coche mediante suaves panorámicas, dejando que el vehículo se pierda entre los pinos que bordean la carretera... Y Earle muere, quizá, porque ya no tiene ganas de seguir viviendo.

De esta forma, y frente a los posteriores esfuerzos de realizadores como Arthur Penn, que en **Bonnie y Clyde** (1967) pretendía llegar a una conclusión parecida con la figura del bandidismo romántico descomponiendo al ralentí el movimiento de los cuerpos acribillados a balazos, Walsh culmina una bella tragedia moderna narrada con entrega, vigor y pasión. Para Walsh, en **El último refugio** el romanticismo no era un fin a perseguir sino un principio asumido, no un objetivo sino una mirada.

Tour Détour

Edgar G. Ulmer (1946)

QUIM CASAS

1

La primera vez que vi **Detour** (1946), la película más conocida de Edgar G. Ulmer junto a su magistral inmersión en el fantástico de la Universal, **Satanás** (The Black Cat, 1934), una imagen quedó grabada en mi mente con más fuerza que la peor de las pesadillas. Su protagonista, Al Roberts (Tom Neal, cuya inexpresividad le va como anillo al dedo a su apocado personaje), intenta romper el cable telefónico por debajo de la puerta, después de que la improvisada compañera que tiene en su particular descenso a los infiernos, Vera (Ann Savage), se haya encerrado con el teléfono en la habitación contigua con la intención de llamar a la policía. Roberts no sabe que Vera, medio borracha, se ha tumbado sobre la cama con el cable despreocupadamente enroscado al cuello. La fuerza del joven al tirar del cable termina por estrangularla. Así de dramático y azaroso es el destino de Al Roberts, un tipo introvertido, pobre e inocente, que ni siquiera necesita estar cerca de una persona para acabar con la vida de ésta.

Al volver a ver la película para pergeñar las presentes líneas, esta secuencia adquirió un peso aún mayor. Su conocimiento previo se incrusta en las imágenes del film desde el principio —es el momento esperado que puede llegar a vampirizar toda una película y su recuerdo—, reforzando aún más, si cabe, la sensación de desazón y abatimiento que **Detour** propone con los mínimos y más efectivos elementos. El estrangulamiento desde el otro lado de la puerta se expande por todo el film y da la medida exacta de la historia y de su protagonista principal. **Detour** puede que sea la gran película norteamericana sobre la fatalidad y, también, uno de los títulos que mejor ilustra la teoría y práctica de la serie B. Es posible que fuera igualmente la obra en la que Jean-Luc Godard pensara cuando dedicó **Vivre sa vie** (1962) a los films de serie B y **Detective** (Détective, 1984) a Ulmer, además de a Clint Eastwood y John Cassavetes. De ahí la licencia de haber parafraseado una cinta televisiva del cineasta francés, **France Tour/Détour deux enfants** (1977), para titular este breve texto sobre el autor de **Detour**. Si la palabra inglesa *detour* significa desvío, desviación, vuelta o rodeo, en francés *détour* puede traducirse también por dilación, sutileza, subterfugio y, en sentido figurado, simulación. Con cualquiera de estos términos podría haberse estrenado la película, que permanece inédita comercialmente en España, algo por otro lado nada extraño en Ulmer: de los cerca de 40 largometrajes oficiales que dirigió entre 1929 y 1965, sólo cinco se distribuyeron en nuestro país. Si en **Detour** la vida de Al Roberts sufre un crucial desvío, la simulación —en

Detour

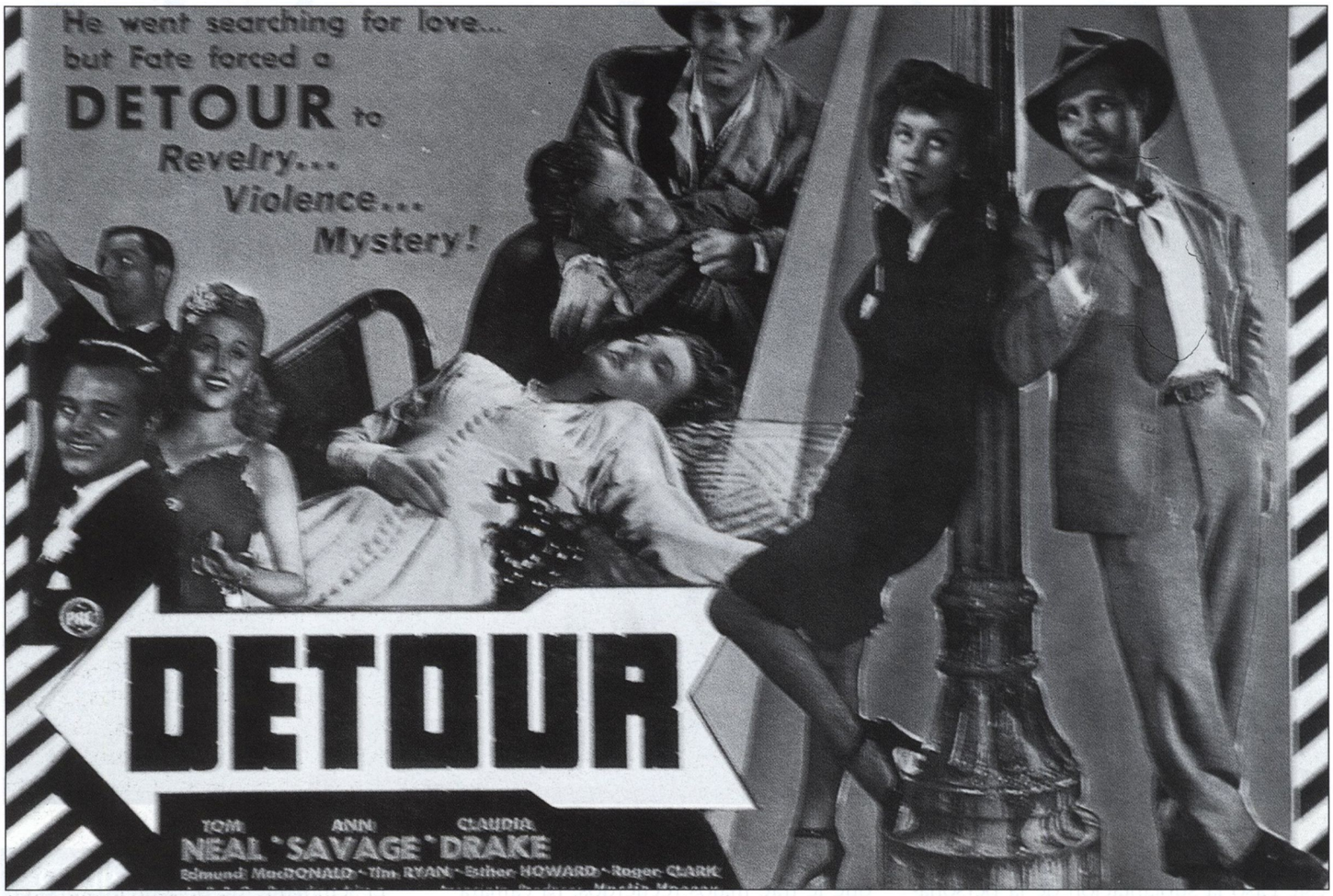
este caso la suplantación de la personalidad de otro— se erige en el factor condicionante del relato.

2

Al Roberts, un personaje al estilo de los de David Goodis, como lo definió acertadamente Françóis Guerif, trabaja como pianista en un *night-club* de Nueva York, desde las ocho de la noche hasta bien entrada la madrugada. Está amargado porque su sueño es tocar en el Carnegie Hall. Es tan pesimista que un billete de diez dólares representa para él un trozo de papel lleno de gérmenes; papeles por lo que los hombres se esclavizan y mueren. Su novia Sue, cantante del mismo club, no le ayuda demasiado al tomar la decisión de trasladarse a Hollywood para triunfar como actriz. **Detour**, narrada en un inquietante *flashback* de poco más de una hora de metraje, se inicia con un plano de Roberts caminando de noche por la carretera, la mirada perdida, el rostro macilento, la ropa sucia, el andar cansino. Entra en un bar y se irrita con un parroquiano porque pone una canción que le trae malos recuerdos. La cámara se desliza hacia la máquina *juke box* y Ulmer encadena con el bombo de una batería, en el club nocturno, allá donde empezaron los problemas del pianista Roberts. Cuando arranca el recuerdo, la sensación de abatimiento es pareja a la del plano inicial: Roberts y su prometida pasean por la calle devorados por una niebla indisimulada en su artificio de estudio, que actúa como una losa cuando Sue le comunica su decisión de partir hacia la soleada California.

El semblante de Roberts no varía en todo el film, hosco y amargado. Es más, su cara se va convirtiendo progresivamente en una suerte de máscara facial para la que el dolor resulta ya una simple anécdota. Ulmer parece alertarnos de los peligros de hacer *autostop,* como si ésa fuera una consigna subliminal del pequeño estudio de serie B que costeó la película, P.R.C., siglas de Producers Releasing Corporation, empresa creada en 1939 por el distribuidor Ben Judell y el productor Sigmund Neufeld, y en la

Detour, narrada en un inquietante "flashback" de poco más de una hora de metraje, se inicia con un plano de Roberts caminando de noche por la carretera, la mirada perdida, el rostro macilento, la ropa sucia, el andar cansino



que Ulmer trabajaría de 1942 a 1946. Porque todo lo que le ocurre a Roberts en la carretera le aleja de su destino, reencontrarse con su amada Sue en las colinas de Hollywood. Como no tiene dinero, perdón, papeles verdes repletos de gérmenes, el pianista frustrado se sirve de su pulgar y un tipo charlatán y jactancioso lo recoge. El individuo, llamado Charles Haskell, muere en extrañas circunstancias: nunca sabremos si fallece después de quedarse dormido mientras Roberts conduce de noche, o la causa de la muerte es el golpe que se da contra una piedra cuando cae como un saco de patatas al abrirse la puerta del vehículo.

Por miedo a que la policía no le crea, Roberts esconde el cadáver, se queda con la cartera y el coche del finado y suplanta su personalidad para no despertar sospechas. Podríamos estar perfectamente ante una de esas obras languianas sobre el destino trágico, pero Ulmer y su guionista, Martin Goldsmith, van aún más lejos y se inventan una cruel jugarreta del azar. Roberts invita a subir al coche a Vera, sin saber que es la chica que unos días antes había recogido el verdadero Haskell. Vera recuerda el automóvil, descubre la falsa identidad del protagonista y le amenaza con delatarlo si no le ayuda a hacerse con la fortuna que el muerto, que a los ojos de todo el mundo sigue vivo bajo los rasgos de Roberts —una conveniente ruptura familiar acontecida veinte años atrás haría creíble la suplantación total—, está a punto de heredar.

A partir de este momento, los planos que concibe Ulmer son turbios, realmente asfixiantes. El objetivo de la cámara de Benjamin H. Kline se desenfoca para potenciar el clima casi irreal y torturado. El tiempo parece detenerse entre las cuatro paredes del pequeño apartamento que alquilan Roberts y Vera mientras esperan vender el coche de Haskell, el cuerpo metalizado del delito. La narración en primera persona, con la voz en *off* del protagonista dirigiéndose directamente al espectador, interrogándole acerca de sus posibles reacciones si tuviera que enfrentarse a un caso de estas características, se vuelve cada vez más ansiosa. Aparecen rasgos propios de un film de terror: la forma que tiene Vera de abrir los ojos instantes antes de decirle a Roberts que intuye lo que ha hecho con Haskell. Cuando una acción va a tener un peso específico en el film, Ulmer lo ratifica o anuncia: es el caso del *travelling* que sigue a Vera, en su primera aparición, desde el lugar de la carretera en el que hace *autostop* hasta el coche de Roberts, que la ha invitado a viajar con él. La mirada siempre nerviosa del protagonista se refleja constantemente en el espejo retrovisor del automóvil, escenario deslizante y a la vez estático en el que transcurre buena parte de la película; lo que devuelve el espejo es aún más angustiante, gracias a la graduación efectista de la luz que fija la atención del espectador en el pequeño rectángulo del retrovisor mientras el resto del encuadre parece transformarse en oscuridad.

Con todo, la escueta minuciosidad de la puesta en escena de **Detour** parece romperse en un momento determinado. Cuando Roberts llama desde la cabina telefónica a Sue, ya instalada en Los Ángeles, Ulmer realiza varios *travellings* en la centralita general, mostran-

do a decenas de operadoras en su trabajo cotidiano, y siguiendo después los cables telefónicos en las carreteras. El director refleja así, con esos elegantes y atípicos —en el contexto del film— bailes de cámara, la desesperación en la que se encuentran los dos amantes separados en la distancia. No habrá *travelling* ni panorámica alguna cuando, en el oscuro plano final, un coche de la policía se detenga junto a Roberts: el protagonista de **Detour** ya no hacía entonces *autostop*.

3

Edgar G. Ulmer (Viena, 1900 - Woodland Hills, 1972) es una de las figuras más enigmáticas y estimulantes del cine rodado en la trastienda de los grandes estudios de Hollywood y uno de los autores que, sin duda por desconocimiento —casi el mismo que sigue teniéndose hoy de él, pese a los ciclos y monografías que se le han consagrado especialmente en Italia y Francia—, quedó apartado de las primeras reivindicaciones *cahieristas* hasta que, con motivo del estreno en Francia del extraño western **The Naked Dawn** (1954), Luc Moullet escribiera un texto de presentación sobre su obra y estableciera una primera e incompleta biofilmografía (*Cahiers du Cinéma*, número 58, abril de 1956). También fue en la revista francesa donde apareció una de las primeras entrevistas con Ulmer (número 122, agosto de 1961, realizada por Moullet y Bertrand Tavernier), en la que aportaba un dato importante. Además de sus trabajos en Alemania como ayudante de dirección o de fotografía en películas de F.W. Murnau —con quien llegó a Estados Unidos— y Paul Wegener, la obra de Ulmer consta de 40 largometrajes, varios cortos y una veintena de films para el ejército, pero el cineasta recordaba que "he dirigido todos los films de minorías que se han hecho en América. Films para los españoles, ucranianos, caucasianos, armenios, judíos, negros e indios de América. Un gran número de largometrajes entre 1935 y 1938 (en total, he realizado 127 largometrajes, si, 127)". Ulmer rodó en *yiddish,* húngaro, eslovaco y otras lenguas, aunque el grueso de estas películas étnicas está perdido.

Como todos los maestros de la serie B, de Jacques Tourneur a Joseph H. Lewis, Ulmer practicó todos los géneros y dio, con **Detour**, el equivalente a **Retorno al pasado** (Out of the Past, 1947) y **El demonio de las armas** (Gun Crazy, 1950), por citar los títulos emblemáticos de los dos cineastas citados, su pieza maestra al *film noir*. Pero otras películas de Ulmer tocan, a veces tangencialmente, el gran espectro del cine negro. **Tomorrow We Live** (1942), por ejemplo, tiene como protagonista a un clásico genio del mal que se apodera de la mente de sus víctimas. **Extraña mujer** (The Strange Woman, 1946) se ambienta en el siglo XIX —lo que provoca cierta distancia con el *noir*— y narra la historia de una asesina de hombres. La espléndida **Ruthless** (1948), film que vive permanentemente instalado en el *travelling* porque su relato supone un vaivén de sentimientos arriba y abajo, es un melodrama ribeteado en negro, y en *flashback*, sobre la meteórica ascensión social de un hombre humilde cuya mansión nada tiene que envidiar al Xanadú de Charles Foster Kane. **St. Benny the Dip** (1951) documenta en clave cómica la huída de tres presidiarios. **The Amazing Transparent Man** (1960) pertenece a la variante fantástica de las películas sobre el hombre invisible, pero tiene como coprotagonista del científico de turno a un gángster llamado Faust, que atraca bancos tras obtener el estado de invisibilidad.

Edgar G. Ulmer es una de las figuras más enigmáticas y estimulantes del cine rodado en la trastienda de los grandes estudios de Hollywood y uno de los autores que, sin duda por desconocimiento, quedó apartado de las primeras reivindicaciones *cahieristas*

Murder is My Beat (1955), título con resonancias de Jim Thompson, se inscribe mejor en los parámetros del *film noir* puro acogiéndose de nuevo al relato en *flashback*, una estructura que gustaba a Ulmer, para narrar las investigaciones de un policía que desafía las normas del cuerpo para salvar a una cantante de cabaret acusada de asesinato. El itinerario es denso, aunque el final resulte más complaciente de lo esperado. La película, financiada por Allied Artists, un estudio de serie B algo mayor que P.R.C., quedó sin duda sepultada por los mejores atributos de otros dos films policíacos de la compañía rodados el mismo año, **Agente especial** (The Big Combo), de Joseph H. Lewis, y **El imperio del terror** (The Phenix City Story), de Phil Karlson. En **Strange Illusion** (1943), película muy apreciada por Ulmer, resuena el nombre de Hitchcock en la historia de un adolescente que tiene la sospecha de que su futuro padrastro estuvo implicado en la muerte de su padre. Aunque podría pensarse en la contemporánea **La sombra de una duda** (Shadow of a Doubt, 1943), el propio Ulmer declararía a Moullet y Tavernier que **Strange Illusion** se adelantó en quince años a **Psicosis** (Psycho, 1960).

Bluebeard (1942), otra producción P.R.C., y también muy estimada por Ulmer, no es un *film noir* en el sentido estricto de la palabra, pero tiene mucho de la atmósfera malsana de sus mejores exponentes. John Carradine, casi tan atormentado como el Tom Neal de **Detour**, es un pintor asesino convertido en marionetista angustiado: prefiere trabajar con los muñecos de madera, sobre los que puede descargar su ira sin consecuencias, ya que no resiste el impulso de estrangular a las modelos vivas de sus lienzos. Ambientada en un París barato de época, pero con el proverbial gusto de Ulmer por las arquitecturas que pesan sobre los personajes, **Bluebeard** no difiere en nada del pesimismo habitual en el cine de su autor: este precoz asesino en serie termina hundiéndose en las frías aguas del Sena, allá donde arroja los cadáveres de sus víctimas, como el protagonista de **Detour** se hunde irremediablemente en la oscuridad de la noche antes de recluirse en un coche policial.

CAPRICHOS EN NEGRO

Forajidos

de Robert Siodmak

CARLOS AGUILAR

Si la globalidad del cine negro americano de los años dorados en general funde, magníficamente, estética y denuncia, **Forajidos** (The Killers, 1946) en particular integra, genialmente, delirio y sordidez.

La primera cualidad sin duda alguna procede de la impronta creativa de Robert Siodmak, un cineasta teutón cuya debilidad por las atmósferas enfermizas, los personajes torturados y la paranoia argumental —asumido todo ello del expresionismo alemán, por cierto— le posibilitaron, tras instalarse en Hollywood, un ramillete de películas soberbias, a la vez características, del cine americano de la época, y privativas, de su talento personal.

La segunda propiedad evidentemente nace del realista y hasta documentalista concepto de *thriller* que distinguió al productor, Mark Hellinger, desde sus previos y bien loables trabajos, sobre todo con el director Raoul Walsh, hasta su fallecimiento prematuro... mientras preparaba, precisamente, otro film de Siodmak, **El abrazo de la muerte** (Criss Cross, 1949), que tantos puntos comunes revela con **Forajidos**, empezando por el protagonismo de Burt Lancaster.

La base estriba en un relato corto, cortísimo, de Ernest Hemingway, que empieza y acaba con la muerte del "Sueco" a manos de los dos pétreos *killers*. Es decir, la anécdota que cubre el arranque de la película. El resto de la historia, incluyendo el por qué del crimen y el nutrido *dramatis personae*, es aportación estricta del guión, escrito por Anthony Veiller (según diversas fuentes, también intervinieron anónimamente nada menos que John Huston y Richard Brooks, pero desconozco

Forajidos

algo totalmente fiable/concluyente al respecto).

El desarrollo, hipnótico como pocos, despliega sin fisuras ni disonancias la referida interacción entre tono delirante y realismo sórdido. ¿Asistimos a una pesadilla de apariencia naturalista o a una crónica con tintes oníricos? Siodmak y Hellinger abrazan sus respectivos criterios desde el primer minuto del film y, así, el rompecabezas argumental se arma poco a poco bajo esta perspectiva biunívoca. Como si estuviéramos, en cierto modo, ante una extraña variante negra, incluso muy extraña y muy negra, de **Ciudadano Kane** (Citizen Kane, 1940) de Orson Welles: un tozudo detective de una compañía de seguros (cargada de deudas, encima) reconstruye, dentro de una compleja estructura narrativa que maneja los *flashbacks* de forma no por enrevesada menos coherente, la criminal ligazón existente entre un asesinado boxeador de pocas luces, una desalmada guapa con aspiraciones a la riqueza, un hampón de arrogancia aristocrática, un delincuente menor fascinado por la astronomía... y otros diversos personajes, todos caracterizados mediante sus rasgos fundamentales. Mientras, el estilo sublima, formalmente, y el punto de vista endurece, ideológicamente, el trasfondo crítico, acerca de un tejido social tan corrupto, por dentro, como hostil, por fuera.

Un pañuelo (verde con un arpa dorada en el centro, se nos dice con llamativa insistencia en esta película de contrastado blanco y negro, sugiriendo una realidad más allá de lo que vemos) significa el eje alrededor del cual gira la trama. Y redondea con un oportuno toque de lirismo el muy áspero relato, engrasado de canallesca animalidad y maquiavélica perfidia, de frío cálculo y desesperante fatalidad, de razón cruel e instinto ciego... y visualizado mediante una estética de la nocturnidad cuya subliminal significación metafórica no deja lugar a dudas.

Dos décadas después, **Forajidos** conoció un *remake*, **Código del hampa** (The Killers, 1964), de Don Siegel. Apreciable si se valora aisladamente, insustancial del todo en comparación con la película original, de cualquier modo confirmó, y confirma, que **Forajidos** es no ya ardua de emular sino irrepetible: el tándem Siodmak/Hellinger logró una exquisita filigrana cinematográfica, al unísono típica y atípica.

Forajidos, en definitiva, supone una obra excepcional, más que maestra. Que brinda una brillante exposición del alcance y las posibilidades de la "política de géneros" e implica un hito del *thriller*, encerrando la esencia del *film noir* al mismo tiempo que sobresale por encima de su propia altura. Y donde, sin autoconsciencia ni petulancia, sin subrayados ni moralismo, con personalidad pero sin personalismo, se ilustra a la perfección el tema último del Cine Negro: la ambigüedad (¿o acaso ambivalencia?) de todo y de todos.

¿Ángel o Diablo?

JUAN MIGUEL LAMET

Lo que más me gusta de **Fallen Angel** (1945), y renuncio desde ya al estúpido título de la versión doblada, **¿Ángel o diablo?**, es, como en todo el cine negro, su inconfundible vaharada a plató, esa mezcla de arcos eléctricos, pintura reciente y cafés de madrugada que tan plásticamente suelen reflejar las fotografías de rodaje cuando el encuadre descubre un rincón del decorado junto a la maquinaria mágica que lo retrata y los actores que están de visita. Lyle Wheeler, director artístico de la Fox durante los años 1943 a 1960, y con anterioridad de David O. Selznick, suya es **Rebeca** (1940), formaba un tándem perfecto con Joseph LaShelle, uno de los grandes iluminadores del blanco y negro, para crear atmósferas sombrías y agobiantes, como ya habían demostrado el año anterior con **Laura** (1944). En realidad Otto Preminger pretendía emular su propio éxito comercial y de crítica con un nuevo *thriller* de estudio protagonizado igualmente por Dana Andrews, un actor por entonces de segundo orden que había encontrado su papel en el enamoradizo policía McPherson de **Laura**. La elección, sin embargo, de Alice Faye, una actriz que no acababa de despuntar en los musicales de la Fox, desbancada por Betty Grable, y que en **Fallen Angel** no resistió la comparación con la belleza arrolladora de Linda Darnell, hirió de muerte este segundo proyecto, que devino en fracaso hasta el punto de empujar a Alice Faye a abandonar su carrera cinematográfica. Pese a todo, **Fallen Angel** es una película con clase, personal, a ratos poderosa, siempre convincente, que huele a plató, como a mí me gusta, digo, y a cine de sesión continua, y a invierno de los sesenta, y a chica guapa y complaciente. Así está grabada en mi memoria.

Fallen Angel comienza de noche, como es de rigor. Los faros de un coche que avanza iluminan la oscuridad de la carretera y van descubriendo sucesivas señales de tráfico que en realidad son los títulos de crédito de la película, un trucaje magnífico para la época, y aún hoy. Eric Stanton (Dana Andrews), que viaja en autobús, se finge dormido para ir más allá del límite de su billete, pero el conductor descubre la artimaña y le apea en Walton, una ciudad cualquiera a

¿Ángel o diablo?

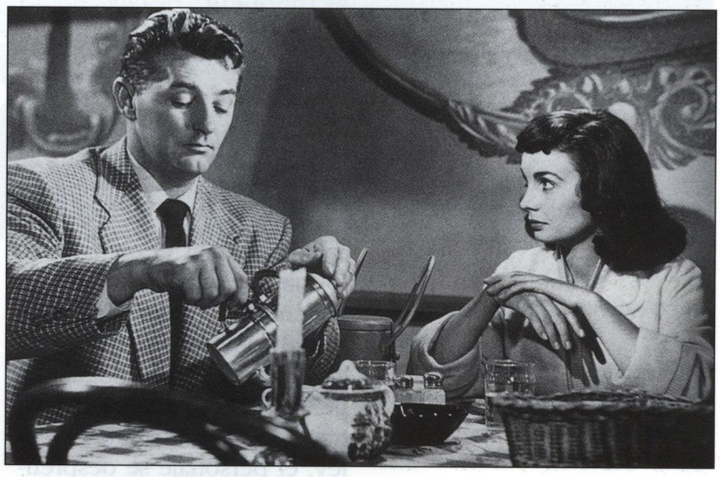
¿Ángel o diablo?

150 millas de San Francisco. Ya tenemos al antihéroe de *pulp* caminando desorientado por una calle solitaria hasta dar con Pop's, un mínimo *snack-bar* que será el decorado esencial, exterior e interior, de la película. Allí conocerá a Stella (Linda Darnell), cuya aparición tras un sugestivo diálogo en el que sólo se habla de ella (campanilla en *off* de la puerta, P. G. de una mujer joven que viste falda y pamela negras en contraste con su blusa blanca y que se ha detenido un instante, la pierna derecha adelantada, como en pose, antes de entrar) es digna de una estrella y se suma al pasivo de Alice Faye, pues es ésta y no aquélla quien encabeza el reparto. A Alice Faye, en cambio, se la presenta a plena luz del día y junto a su hermana Clara (Anne Revere, una actriz colosal y una mujer de excepción) en una escena familiar que termina en un primer plano de ella, el único, sirviendo café para ambas y que encadena con otro primer plano de Linda Darnell, arrebatadora, sirviendo igualmente café en Pop's. Es evidente de parte de quién estaba Otto Preminger. (A estas alturas de la película el abrigo de la chica guapa y complaciente cubría sus piernas y las mías).

A partir de aquí mis recuerdos se confunden. Eric Stanton ha conseguido bailar con Stella. Cuando ambos están en plano medio la besa con ahínco, buscando su boca, incluso girando la cabeza para acoplarse con soltura, y se aleja luego con ella, asida torpemente del talle, casi empujándola, hasta la puerta del fondo, que da, claro, a otro decorado, esta vez exterior, una playa en penumbra con rumor de olas batientes. Allí la besa de nuevo y la acosa con ardores de ángel caído que se sabe perdedor. (La chica guapa y complaciente y yo nos exploramos mutuamente bajo el abrigo). Luego, sin duda más por un lapsus mío que por fallo de la narración, Eric Stanton se casa con June Mills (Alice Faye) y alguien, una mano criminal, maldita sea, asesina a la hermosa Stella durante la noche de boda de los primeros. (La chica guapa y complaciente me pregunta entonces que qué ha pasado entretanto y yo le contesto que Linda Darnell ha muerto; cosa que era cierta, pues la actriz acababa de fallecer, prematuramente, víctima de un incendio mientras veía por televisión **Star Dust** (1940), una de sus primeras películas). El cine y la vida forman una memoria tan compacta en mis recuerdos que durante años he evocado a aquella chica guapa y complaciente de los sesenta con la imagen esplendorosa de Linda Darnell. (Iba a decir no sé por qué).

Al final Eric Stanton, sospechoso principal del asesinato, desenmascara en una elipsis que engulle toda su investigación sobre el caso, a Mr. Judd (Charles Bickford), el ex policía de Nueva York que tortura con mano enguantada, y Pop (Percy Kilbride), el anciano dueño del *snack-bar*, enamorado platónico de Stella, su única camarera, se arriesga a quitarle el revólver con el que pretendía abrirse paso hasta la puerta. Como en cualquier relato del género negro nadie ha entendido del todo la solución del enigma, pero el espectador queda satisfecho (yo no, ¡oh Linda Darnell!) al comprobar que Eric Stanton se dirige al *coupé* descapotable de June, su legítima esposa, que está esperándole en el exterior de Pop's. "¿Adónde vamos?", pregunta ella. "A casa", responde él, y el automóvil sale de campo para que la imagen encuadre el decorado completo con los luminosos del *snack-bar* a la izquierda, una transparencia playera a la derecha y una farola solitaria en el centro mientras se escucha el *Slowly* que los clientes solían elegir en la *juke box* de Pop's para complacer a Stella.

("¿Adónde vamos?", me preguntaba la chica guapa y complaciente cuando ya estábamos en la calle. "A casa", respondía yo. Y nos echábamos a reír. Porque nuestra única casa era por entonces el cine).



Angel Face

CAPRICHOS EN NEGRO

MELVILLE, el solitario

JOSÉ ANDRÉS DULCE

Melville, el profesional. Melville, el impenetrable. Melville, el maestro de ceremonias. Refugiado en su sueño mitómano, el realizador francés Jean Pierre Melville ocupa todavía un lugar ambiguo en la historia del cine negro. Sus películas son parodias. Herederas de la cultura norteamericana, respetan, fotograma a fotograma, las reglas del modelo, sus tipos, su imaginería. Pero bajo esa ortodoxia formal late un secreto propósito: transfigurar el género mediante un estilo ritual que englobe al mismo tiempo el homenaje al universo matriz y su réplica intelectualizada.

Retrocedamos a 1955. Cuando Melville rodó **Bob, le flambeur**, el cine negro americano afrontaba una transformación motivada por los cambios estructurales operados en el seno de una industria obligada a rivalizar con la televisión. Mientras que los grandes estudios apostaban por el color y los formatos espectaculares, las películas policiacas se refugiaban en la serie B. Simultáneamente, la tipología del género derivaba hacia la abstracción: dentro o fuera de la ley, el personaje se desprendía de su crisálida romántica para desembocar en un universo donde las palabras y las emociones tendrían un peso menor frente a la pureza de la acción. Melville tardó varios años en percibir ese cambio. **Bob, le flambeur** ha perdurado como un sincero adiós al modelo que Melville creía vigente en el momento en que Lang, Fuller o Boetticher dirigían el tránsito hacia el nihilismo.

Las películas de estos directores (y otras muy queridas de Melville, como **Odds against Tomorrow,** de Robert Wise) modificaron el paisaje del cine negro americano, en tanto que el *polar* cristalizaba en Francia. Pero de no haber sido por la ejemplar coherencia de Jacques Becker, quien testó a favor de Melville en **La evasión** (Le trou, 1960), éste no hubiera encontrado la llave maestra que le conduciría desde **Dos hombres en Manhattan** a **Hasta el último aliento** (Le deuxième souffle, 1966), el pilar en el que reposa su obra de madurez, marcada por un propósito solemne.

***Bob, le flambeur**, de J. P. Melville*

La prisión exterior y la libertad interior: éstas son las dos esferas que el heredero de Becker encadenará en las mejores películas de su última etapa. Tanto en **El silencio de un hombre** (Le samourai, 1967) como **Círculo rojo** (Le cercle rouge, 1970), los personajes circulan por una pista cotidiana jalonada de pequeños sucesos, rigurosamente ordenados, pero la cronología de estos hechos no viene decidida por el libre albedrío, sino por una mano fatal que mueve sus hilos a expensas de los seres humanos. El héroe de Melville empieza a tener menos tiempo desde que la ficción arranca. Prisionero de su destino, vive contra el reloj.

Ambas películas tienen una construcción similar. En el punto de partida, los proscritos obran en aparente libertad (rigurosamente administrada por Jeff Costello, recién arrebatada a la institución penitenciaria por los delincuentes de **Círculo rojo**); pero esa capacidad de acción se irá reduciendo progresiva, ineluctablemente, hasta llegar a un final en el que el destino les demuestra que les ha estado aguardando con cinegética paciencia, casi siempre vestido de policía.

Teorema del hombre armado

Las palabras ceremonia y ritual han circulado con generosidad a propósito del estilo melvilliano. Enamorado del laconismo, el autor de **El silencio del mar** explora la fotogenia de su actor, al que viste y arma como un niño viste y arma a su soldadito de plomo. En **El silencio de un hombre**, el personaje de Jeff Costello (encarnado por su ideal, Alain Delon) se expresa mediante pocos gestos, habla lo justo y sólo de vez en cuando amplía su registro con una mirada al espejo que sus espectadores confunden con un impulso narcisista.

Probablemente exista más coquetería en las citas del Bushido y de Rama Khrisna con las que Melville encabeza sus dos obras capitales y que proporcionan al espectador, al cliente del cine de género, un suplemento excitante desde el punto de vista cultural. Algo así como un falso pretexto iniciático. Cuando Costello se demora frente al espejo y acaricia el ala de su sombrero no lo hace por propia galantería, sino, en el fondo, para verificar la imagen que proyectará una vez que salga por la puerta. Le interesan las ropas en tanto instrumentos de su voluntad, del mismo modo que el arma será la prolongación de su extremidad superior. La única intención fetichista corresponde a Melville, que percibe en el sombrero una fuerza intimidante, en el arma una herramienta de duelo y en el actor su ministro.

El retrato de Costello es el de un pistolero que ha ingresado en la edad adulta demasiado rápido. En una de las primeras escenas, Melville nos lo presenta manipulando un juego de llaves mientras su rostro aniñado, aparentemente ajeno a los movimientos de su mano, dibuja una mueca triste tras el cristal empañado del coche que acaba de robar. Esta brutal pérdida de la inocencia (este sentimiento de orfandad sobre el que el director nunca hace énfasis) guía todos los pasos del personaje, desde su arrogante forma de entrar en los locales hasta la minuciosa cura del brazo, que Melville observa con cierta piedad paterna, no exenta de complicidad viril.

Los atributos del hombre armado pasarían inadvertidos entre la multitud. Por ello Melville inscribe a su actor (y por extensión, al

"No es la noche, sino la madrugada el medio en el que mejor se desenvuelven sus taciturnos comulgantes"

El silencio de un hombre

personaje) en un desolador paisaje formado por ciudades desiertas, calles vacías y salas de fiestas donde se suceden aburridos números de *music-hall*. No es la noche, sino la madrugada el medio en el que mejor se desenvuelven sus taciturnos comulgantes, pues la vigilia, ese cómplice secreto, fotografiado en tonos fríos por el gran Henri Decaë, resulta un aliado más fiable para el ladrón que el traicionero tumulto diurno.

En torno a la personalidad de sus actores, Melville construye una mitología basada en la moda y en la gestualidad. La calculada evolución del intérprete es seguida con detalle a través de la planificación y —desde el punto de vista del director— mediante movimientos alternativos de atracción y distanciamiento. La prueba se halla en algunos desplazamientos de la cámara, a primera vista poco funcionales, cuando no gratuitos, pero que hablan de la relación subjetiva que el director establece con sus personajes. En algunas escenas *de calle* de **El silencio de un hombre,** Melville realiza una aproximación a Costello para luego separarse de él como si le hiciera sitio. En **Círculo rojo,** la cámara da cuenta de los menores detalles, pero de repente se eleva en vertiginoso vuelo desde la ventana del vagón en el que viajan, encadenados, delincuente y policía, quizá para empequeñecerlos frente a su común destino o para ensayar la altura desde la que Simon (Richard Crenna) descenderá para consumar el atraco al expreso en **Crónica negra**. Menos llamativo, pero muy ilustrativo del lenguaje manierista de Melville, es ese otro momento en el que Vogel y Corey, fuera del coche que los lleva a París, se reconocen en un descampado mientras el director realiza una *inútil* panorámica de distracción que relaciona a ambos personajes con el espacio abierto.

> **"En sus mejores películas, el autor de *El confidente* engarza las vidas de sus antagonistas con una fuerza y precisión sin parangón en el cine francés"**

Este tipo de licencias, aparentemente superfluas, son indisociables del estilo jazzístico de Melville, un orfebre del género sin la grandeza humanista de Becker, la vehemencia de Giovanni, la tosca poesía marginal de Mocky o el con-

***El confidente**, de Jean-Pierre Melville*

tagioso romanticismo de Sautet. Pero en sus mejores películas, el autor de **El confidente** engarza las vidas de sus antagonistas con una fuerza y precisión sin parangón en el cine francés; al mismo tiempo, articula en torno al submundo una compleja mirada hecha de percepciones ascéticas, en tantos sentidos próxima al universo de Bresson, ese maestro con el que viene entablando un sordo combate de espías desde la posguerra.

LOS PASOS DEL DESTINO

Policía y hampón reciben idéntico trato por parte del *ecuánime* y *profesional* Melville. He aquí un tópico en el que conviene escarbar. La equiparación ética de ambos sujetos —el que trabaja para la ley y el que opera al margen de ella— tiene una correlación temporal que el director sugiere a través del complejo mecanismo narrativo. El reloj de los delincuentes está sincronizado con el de sus perseguidores. Unos y otros disponen de la misma cantidad de tiempo, nunca grandes fracciones, a lo sumo días u horas. También comparten un instrumental parejo, cuyo ejemplo más diáfano serían los juegos de llaves que utilizan Costello y los agentes de la ley, aquél para robar vehículos y éstos para entrar de forma subrepticia en su madriguera. Por lo tanto, es natural que sus líneas —trazadas con escuadra y cartabón por Melville— acaben confluyendo.

Pero no sólo convergen en la hora final. En **El silencio de un hombre** las vidas de Jeff Costello y del comisario (François Perier) se cruzan con motivo de una larga ronda nocturna de reconocimiento. De pronto, Costello, un ser metódico y triste, descrito en el duro trato con las cosas, ingresa en el carrusel policial. Allí le aguarda un antagonista que, a semejanza de él, carece de opiniones ("Yo nunca pienso", le espetará a un subordinado), pero que, al contrario que él, tiene mucho tiempo que perder, sobre todo si se trata de encontrar culpables.

En este punto, la película sintetiza las dos esferas de actuación. Costello deja de maniobrar para que lo haga su adversario. Y el minucioso proceder del asesino es trasladado al comisario, quien como un irritado jugador de ajedrez va y viene disponiendo obstinadamente sus piezas sobre el tablero (notable hallazgo de puesta en escena) y obliga a que varios peones intercambien sus prendas con el fin de desenmascarar al asesino. Tan pronto como finaliza la sesión, éste vuelve a ajustarse su sombrero y su gabardina. En apariencia todo es muy sencillo, pero mientras Melville retira las piezas del tablero, Delon —magnífico aliado de los objetos— hace que el sombrero y la gabardina prestadas vuelvan a él de forma natural, como si reconocieran efectivamente a su dueño. Costello reingresa en su mundo solitario y el policía debe recomenzar la partida.

La *apertura* de **Círculo rojo** es aún más ambiciosa. Esta vez el tablero de ajedrez no es París, sino Francia. Corey (Alain Delon), excarcelado al cabo de cinco años, y Vogel (Gian-Maria Volonté), un culpable metafísico que viaja bajo custodia policial, son los dos peones que Melville pone en movimiento. El adversario será un oscuro funcionario de Inte-

> **"La suya es una inteligencia cartesiana —en el fondo muy alemana y en la forma muy francesa—, su visión del mundo se nutre de excepcionales intuiciones acerca de la interdependencia que los hombres establecen a través del destino"**

rior (el comisario Mattei: André Bourvil), que, tras perder a Vogel en el tren que los conduce a París, se lanza en pos de caza mayor. Ya no sólo querrá capturar a Vogel, sino también a Corey y a su ex compañero Jansen (Yves Montand), pues los tres van a asociarse para dar jaque a Mauboussin, el rey de las joyerías.

Durante toda la película, Melville da pistas de los lugares por los que pasan los personajes, hasta el punto que es posible seguir sus movimientos con un mapa en la mano. A veces la pista es documental (Corey es interceptado a la altura de la villa donde nació el inventor de la fotografía) y en ocasiones ambiental (el tránsito del paisaje mediterráneo a los bosques del mediodía y de éstos a las frías carreteras del norte).

El ensamblaje temporal de las distintas acciones es lo que confiere al cine de Melville su peculiar grandeza, su álgida y densa gravedad. Como Hawks, Melville se expresa en términos de duración. Pese a que la suya es una inteligencia cartesiana —en el fondo muy alemana y en la forma muy francesa—, su visión del mundo se nutre de excepcionales intuiciones acerca de la interdependencia que los hombres establecen a través del destino. Vogel se ríe de la casualidad que representa haberse escondido en el maletero de Corey, liberado esa misma mañana. Pero mucho antes, Melville relacionó la entrada en el vagón de Vogel con la salida de la cárcel de Corey, tejiendo un misterioso paralelismo entre sus vidas. El hecho de que éste guarde sus pistolas no en los bolsillos ni en la guantera, sino en el maletero del coche, lejos de donde pueden hacerle falta, indica que el director le ha hecho partícipe de su perspicacia. Corey no puede saber si alguien va a esconderse allí, menos aún su identidad y aún menos si las armas que pondrá en su poder serán utilizadas en su contra o a su favor, como finalmente ocurre. Nunca sabremos lo que pasó por la mente del personaje al hacer esta elección. Todo lo que podemos suponer es que calibró la posibilidad de ser encerrado en el maletero por los sicarios del hombre cuyo dinero se cobró al comienzo del film. Ficcionalmente, su opción triunfa por el mero hecho de estar inscrita en la cadena de relaciones del destino.

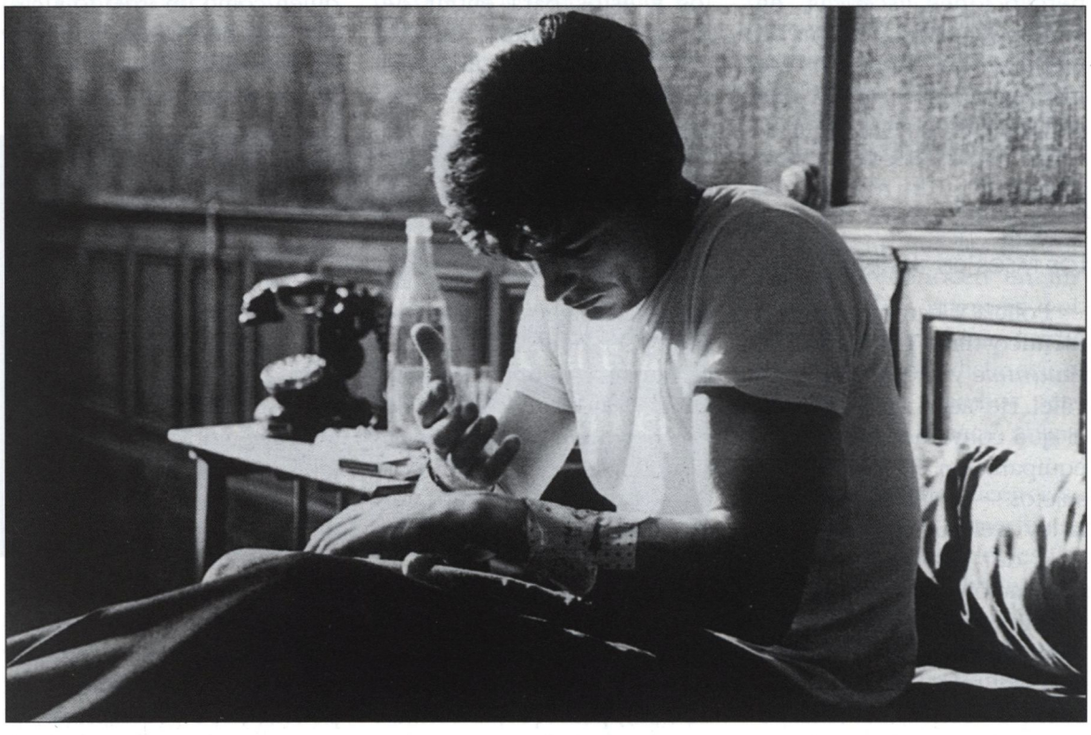
EL PADRE Y LA LEY

En el cine policiaco de Melville perseguidores y perseguidos viven en estrecha dependencia. Los policías comienzan siempre por la rutina: tienen que adherirse como parásitos a las pistas de los delincuentes; penetran en sus intenciones, buscan su punto vulnerable y aprenden a razonar como ellos con el fin de adivinar su siguiente jugada. Es significativo que el *fuera de la ley* melvilliano nunca piensa en el policía como en un enemigo, sino como un obstáculo técnico. A su vez, el defensor del orden proyecta sobre el criminal la sombra del padre avinagrado y burgués, imbuido de la conciencia universal de culpa.

El quisquilloso perseguidor de Costello maneja un cálculo de probabilidades por el cual todas las comisarías de París han de proporcionarle un cómputo de cuatrocientos culpables en potencia, que, según advierte, no son demasiados para una ciudad de diez millones de habitantes. En **Círculo rojo**, el inspector general (Paul Amiot) tampoco habla de sospechosos, sino de culpables a secas; y dentro del saco mete al propio Mattei, al que tras salir de su despacho manda investigar por si acaso (y ese *acaso* lleva el nombre de Jansen, tirador de elite al que el alcohol y las pesadillas convirtieron en hereje de la causa policial). "Todos los hombres son culpables" es el lema esgrimido por este siniestro personaje, que al final se enrocará con su subordinado para dar jaque mate a los criminales.

Acerquemos un poco más la lente. En una de las mejores escenas de **El silencio de un hombre**, el comisario irrumpe en el domicilio de la novia de Costello, Jeanne Lagrange (Nathalie Delon). La muchacha recibe un trato humillante. Los esbirros del comisario ponen patas arriba su apartamento mientras éste reprime una sonrisa compungida: "Son terribles", bromea. Pero aún más terrible es el discurso moralista que emplea para sonsacar a la chica, esto es para forzarla a la delación. Primero finge tratarla como una adolescente indefensa ("tengo una hija de su edad") para después sugerirle que se encuentra a un paso de la prostitución.

No es un mero ardid policiaco. Al comisario le gusta impartir doctrina. Recordemos que, antes de la rueda de reconocimiento,



El silencio de un hombre

Bob, le flambeur

había interrogado a Costello como un director de escuela enojado ante las sospechas que ha acumulado sobre su peor alumno. En respuesta, el joven había mostrado su irritación y su rebeldía frente a un padre que se extralimita en el ejercicio de sus derechos, un padre que, además, desea su caída para verse confirmado en su suspicacia.

Círculo rojo plantea la cuestión sirviéndose de un código estrictamente adulto. Aquí el padre se inviste con los castos atributos de la ley, representada en las fuerzas del Estado y personificada en el anciano inspector, un hombre que, no lo olvidemos, cree ciegamente en el pecado original. Desde su despacho, el Gran Desconfiado dirige la lucha contra la delincuencia, lo que en argot ministerial se llama "asestar un duro golpe" al crimen organizado; pero su "brazo armado", persona de una regularidad intachable, no tiene vocación pedagógica, ni ejercerá su tutela más allá de las esposas que debe poner a Vogel para impedir su fuga.

Mattei no se rige por ningún precepto moral. Es un sabueso infatigable. Vive con arreglo a sí mismo, sujeto a hábitos frugales, siempre apegado a su celibato, sin otra familia que sus gatos. Jamás establece relación emotiva con los proscritos, no los compadece ni los odia; menos aún pretende su rehabilitación. Carece de móviles personales. Su único objetivo es terminar el trabajo que ha empezado. No sólo su fisonomía, acreditada en un rostro sucinto, ojos pequeños, boca recta, nariz corva, nos proporciona información valiosa sobre su persona y costumbres. El sagaz Melville propone que en torno a él —a su vacío— se cierre el círculo de los tres fugitivos. La clave reside en la transición que se opera entre dos espacios oscuros. Después de haber consumado el golpe (y de haberse rehabilitado a sus ojos), Jansen enfrenta sin miedo la negra cavidad del armario por la que antes entraban sus pesadillas; pero el director enlaza esa negrura con la del apartamento de Mattei, que enciende las luces para hacerse reconocer por sus animales de compañía. ¿Cómo no ver en esa oscuridad comunicante un pasaje hacia la muerte, un presagio de la nada?

Melville veía en la vejez la coronación de la soledad. Solos están siempre sus personajes, pero únicamente los policías ganan la edad en la que deben pudrirse. Una miserable pensión, dos o tres medallas y la compañía de los gatos, a lo sumo una esposa. Él prefiere la sagrada inmolación de sus perdedores: el "gesto" del samurai Jeff Costello al vaciar el cargador de su pistola para bien morir ante la exótica pianista, o el inútil sacrificio de Vogel para que Corey huya con las joyas que ningún perista aceptará jamás.

La figura castradora del padre-policía reaparecerá al final para recordarnos la culpabilidad de todos los hombres sin excepción. Al mostrar el cargador vacío, el verdugo de Costello certifica su suicidio: una broma, una tontería propia de quien no tenía escapatoria. En las afueras de París, la ley también estrecha su cerco. El inspector general se cobra las piezas levantadas por su sabueso, y Melville retira sus peones. De este modo se cierra el círculo fatal donde todos los hombres han de encontrarse.

"Melville veía en la vejez la coronación de la soledad. Solos están siempre sus personajes, pero únicamente los policías ganan la edad en la que deben pudrirse"

CAPRICHOS EN NEGRO

TRES PREMINGER tardíos

MIGUEL MARÍAS

No es que Otto Preminger abandonase nunca, en el fondo, el cine negro —¿qué son, en el fondo, **Anatomía de un asesinato** (Anatomy of a Murder, 1959), **Tempestad sobre Washington** (Advise & Consent, 1962) y, sobre todo, aunque visualmente parezca muy alejada, y a pesar de que Françoise Sagan no fuese precisamente Ross MacDonald, **Buenos días, tristeza** (Bonjour Tristesse, 1957/8), aparte de las más evidentes **El hombre del brazo de oro** (The Man With The Golden Arm, 1955) y **El rapto de Bunny Lake** (Bunny Lake Is Missing, 1965)?—, pero la fama de la inolvidable **Laura** (1944) e incluso de **¿Ángel o diablo?** (Fallen Angel, 1945), las más míticas —y quizá también las únicas algo románticas— de sus películas, ha hecho menospreciar injustificadamente películas tan magistrales y perfectas como **Vorágine** (Whirlpool, 1949), **Al borde del peligro** (Where The Sidewalk Ends, 1950) y **Angel Face** (1952), que me parecen tres de las mejores de este director siempre infravalorado (y hoy tan injustamente olvidado) y tres obras maestras del género.

Las dos primeras en orden cronológico completan con **Laura** —más que una *trilogía*— un fascinante retrato de la actriz que encarna a sus protagonistas respectivas, la simpar e insondable Gene Tierney; la tercera se centra en otra encantadora actriz, la dulce e inocente Jean Simmons, que en manos de Preminger se revela sumamente inquietante. Aunque en todas ellas les den la réplica actores enérgicos y con inconfundible personalidad (Richard Conte y José Ferrer en la primera, Dana Andrews, Gary Merrill y Tom Tully en la siguiente, Robert Mitchum y Herbert Marshall en la última; como Andrews y Clifton Webb en **Laura** y de nuevo Andrews y Charles Bickford en **Fallen Angel**), son obras dominadas por un rostro de mujer tan atractivo como misterioso.

Si la Ann Sutton de **Whir-**

Al borde del peligro

pool es claramente víctima de una maquinación hipnótica, no hay quien esté a salvo del peligro que representa Diana Tremayne en **Angel Face**, mientras que la Morgan Tyler de **Where The Sidewalk Ends** es un paradigma de normalidad —hasta en su fascinación por los tipos dudosos— que casi la hace vulgar (es probable que el personaje careciese de interés si lo hubiese interpretado cualquier otra actriz de la época, incluso la conmovedora Linda Darnell de **Fallen Angel**). Pese a estas divergencias o gradaciones, pueden establecerse reveladores paralelismos entre las cinco películas *negras* de Otto Preminger: desde la fuerte relación de la protagonista con su padre (Tom Tully y el diametralmente opuesto Herbert Marshall) que une **Where The Sidewalk Ends** y **Angel Face** (y empareja ésta un apunte de **Bonjour Tristesse**), o al menos con una figura paterna (el Dr. Korvo de **Whirlpool**, el Clifton Webb de **Laura**), hasta el detective encarnado tanto en **Laura** como en **Al borde del peligro** por Dana Andrews, pasando por los problemas psíquicos que (en grado muy diferente) padecen las heroínas de **Vorágine** y **Angel Face**, aunque varios de los hombres no estén precisamente a salvo de perturbaciones más o menos graves (Ferrer en **Whirlpool**, Andrews en **Where The Sidewalk Ends**, como antes Waldo Lydecker en **Laura**).

Esto permitiría caracterizar el cine *negro* de Preminger como perteneciente a su variante psicológica, y situarlo en la región del género fronteriza con el melodrama, asiduamente frecuentada en los años 40. Pero en Preminger se trata de un dramatismo que, al rehuir el director todo enfatismo, adquiere la naturaleza de una indagación, de una investigación que corre a cargo del propio cineasta —cuya perspectiva distanciada y ajena a la tentación expresionista predomina sobre cualquier punto de vista subjetivo de los personajes—, más que de los detectives, cuando los hay, o los psiquiatras que a veces los suplantan. Esto hace que resulte inadecuado clasificar como *policiales* incluso las películas protagonizadas por un detective (las de Dana Andrews), profesional no excesivamente brillante en **Laura**, decididamente turbio, obsesivo y delictivo en **Where The Sidewalk Ends**, y que **Whirlpool** escape a las convenciones

del subgénero *conyugal* en el que sin duda se sitúa de partida (el ilustrado por **Rebeca**, **Sospecha**, **Luz que agoniza**, **Secreto tras la puerta** y tantas otras de ese decenio).

La comparación —a la que abundantes factores en común incitan, desde Mitchum en adelante— entre **Angel Face** y **Retorno al pasado** (Out of the Past, 1947), de Jacques Tourneur, revela de nuevo el dominio de la visión y el estilo de Preminger sobre los rasgos característicos de cada productora: más tiene en común **Angel Face** (pese a ser RKO, igual que la obra cumbre de Tourneur) con las restantes películas *negras* de Preminger, producidas todas por la Fox.

Se trata, evidentemente, de películas *de autor* que se sirven del marco de referencias, del territorio de ficción que brinda el género, y que en cierto sentido desbordan, tanto cuando se centran en pasiones y rencores privados (**Angel Face**, **Whirlpool**, **Laura**, **Fallen Angel**) como cuando tangencialmente tocan el tema del hampa o del crimen organizado (como sucede, excepcionalmente, en **Al borde del peligro**).

Hay que reconocer, por otro lado, que el estilo (la manera de ver y de contar) de Otto Preminger parece incompatible con el *suspense*, aunque sea, en cambio, consustancial al misterio, a condición de que termine por disiparse; es evidente, en cambio, que la estructura episódico-ambulante del cine *negro* se presta como pocas a la presentación sucesiva de multitud de personajes que se encuentran y desencuentran constantemente, y no precisamente por azar, sino por causas casi siempre racionales y deliberadas (véanse las idas y venidas de Dana Andrews en la *noche de autos* que ocupa buena parte del metraje de **Where The Sidewalk Ends**), y al ejercicio de desvelamiento de las apariencias —casi siempre muy engañosas— al que ha sido tan aficionado este cineasta, empeñado como Hitchcock o Lang (cada cual a su modo) en demostrar que las cosas y las personas no son como parecen, y que todo el mundo —hasta los de aire más inofensivo e inocente— guarda o disimula algún secreto.

Obras maestras de una concepción sumamente original (sin precedentes e inigualada) del relato cinematográfico ya perfectamente madurada, de un rigor expositivo sólo comparable a su afán de claridad, las películas de Preminger avanzan imparables como un tren en marcha desde el momento mismo de su arranque hasta el de su clausura, habitualmente disgregadora o disolvente —recuérdense los finales de **Anatomía de un asesinato** o **Tempestad sobre Washington**—, tendencia que alcanza su culminación en el sorprendente y brutal cierre de **Angel Face**.

A SANGRE FRÍA

(In Cold Blood, 1967 de Richard Brooks)

JULIO JOSÉ RODRÍGUEZ

No se equivocó Richard Brooks, cuando decidió adaptar y dirigir **A sangre fría**, película basada en un libro-reportaje escrito por Truman Capote, que se dedicó, durante varios años, a investigar en el escenario del crimen, a entrevistar a los dos asesinos y a quienes les detuvieron, juzgaron y conocieron. Fué el suyo un auténtico reportaje, de periodismo de investigación, que le supuso, en 1965, otro incontestable éxito igual en EE.UU. que en Europa, viniendo a sumarse al obtenido por *Desayuno en Tifany's*.

Richard Brooks logró que su película **A sangre fría** no se quedara en una simple ilustración del libro de Capote. Escribió, con la mejor caligrafía cinematográfica, aquella historia, partiendo de un guión tan preciso como exacto; tan rico como sugerente; tan ajustado a los hechos, como libre de ataduras literarias. Brooks no se avino a realizar tareas de mero ilustrador, ni siquiera de concienzudo copista fotográfico de la historia. Muy por el contrario recreó, con soltura y seguridad, aquella trama de horror en un ejercicio fílmico que hacen de **A sangre fría** una película de incuestionables logros.

Poco importa que, sólo unos pocos, parezcamos reparar en ella, viendo y destacando sus valores, intrínsecamente cinematográficos, mientras, los más, continúan empeñados en proseguir su sometimiento a la *política de etiquetado*. Sí, a Brooks se le colocó la etiqueta de *adaptador*, muchos se aferraron a ella y, aún hoy, mantienen, hasta las últimas consecuencias, su decisión de rechazar cualquier posibilidad de revisar sus opiniones, por más que **A sangre fría** sea una película, tan bien estructurada, como realizada en todos sus extremos.

La etiqueta que se le puso a un hombre de cine como Richard Brooks, ofreció una coartada sibilina, en cuanto a su descalificación, ya que entre sus adaptaciones, por otra parte excelentes, encontramos obras de escritores de calidad, que van de Francis Scott Fitzgerald a Joseph Conrad, pasando por Fedor Dostoievsky, Sinclair Lewis o Tennesse Williams.

Convenientemente etiquetado, muchos se creyeron eximidos de intentar revisar aquellos juicios de valor, dado que así, a los perezosos, que las utilizan a su gusto y conveniencia, les resulta mucho más fácil, al eliminar el trabajo de escudriñar, de intentar descubrir y analizar cada nuevo trabajo de un director que ya contaba, en

su filmografía de los años 50/60, con títulos tan interesantes como **Semilla de maldad**, **El fuego y la palabra**, **Lord Jim** o **Los profesionales**. Estos cuatro films son otras tantas calas en diferentes géneros, que permiten hablar de un auténtico director de cine, cuyos logros superan, ampliamente, posibles defectos. En cualquiera de las películas citadas, Richard Brooks demostró saber cómo sacar adelante, con la máxima solvencia profesional, una serie de trabajos capaces de justificar, por sí mismos, una más que notable carrera cinematográfica.

Truman Capote puso de manifiesto que, con aquel duro y fidedigno relato, no era aquella especie de *Faulkner rosado* que se dijo, carente "de la piedad masculina y trágica" del autor de *¡Absalón, Absalón!,* muy por el contrario, *A sangre fría,* es un libro sobrio y sombrío, porque la historia que se cuenta lo es, y donde la piedad se descubre en el narrador, por más que la misma no vele lo más mínimo los hechos objetivos que relata.

"El pueblo de Holcomb se halla entre los altos trigales de la Kansas occidental, zona desolada que los demás habitantes del estado designan con un vago por allá. A un centenar de kilómetros del este de su frontera con el estado de Colorado, la campiña de Kansas, su cielo azul intenso y su aire seco de desierto, respira más el ambiente del *Far West* que el del *Middle West".* Así comienza Truman Capote el relato de un asesinato múltiple y de sus consecuencias sobre el que, otro hombre de la literatura y el cine, Richard Brooks, realizó una de esas películas contundentes, sin resquicios para las digresiones; dura, sin viso alguno de escapismo ante la tragedia y sus consecuencias; sincera, la historia del absurdo crimen se cuenta con absoluto realismo desprovisto de cualquier síntoma sensacionalista; y honesta, no se llega a la ejecución final sin dejar de denunciar algunas de las lacras que afectan a una sociedad que, como en la americana, existen en muy diferentes grados: las condiciones familiares en que se criaron uno y otro asesino, los puntos débiles de la justicia... Este punto de vista no se utiliza en la película como mera disculpa, dado que es un hecho que contribuye a comprender el itinerario que Dick y Perry realizan. "Hasta una mañana de mediados de noviembre de 1959, pocos americanos, y en realidad poca gente de Kansas, había oído hablar de Holcomb"... "Pero ni un alma del dormido Holcomb los oyó. Nadie oyó aquellos cuatro disparos de fusil que pusieron fin a seis vidas humanas".

Por su parte, Richard Brooks, aprovecha, desde la misma aparición de los títulos de crédito, para metemos de lleno en la historia: la noche, el autobús que se acerca, las excusas de una niña atemorizada ante un rostro que la asusta antes que el espectador lo descubra, cuando queda iluminado al encender una cerilla y que, tras apagarla, surge el del otro personaje. Desde el primer instante, las imágenes, en adecuación exacta con la música y la fotografía, relatan la pesadilla de quienes han decidido robar y, uno de ellos, no dejar testigo alguno.

La película le debe mucho a Brooks como guionista y director, como también al quehacer de un inspirado Conrad Hall en cuanto responsable de la fotografía, o a la música escrita por Quincy Jones, en la que sin duda se considera una de sus mejores bandas sonoras, o el montaje de Peter Zinner, que permite que la narración fluya con ritmo constante, sin que la interrelación de los personajes: asesinos, asesinados, policías y abogados, *flashback* incluido, lo ralentice, suministrando, además, toda la información precisa, tanto del personal como de su entorno. A ellos se les debe que la película, treinta y dos años después de su estreno, conserve plena vigencia cinematográfica. Aquel trabajo de equipo logró que, pasado el tiempo, no se haya perdido ni uno solo de sus valores, algo que no suele resultar habitual, y el máximo culpable de ello fue su director, el controvertido, el tantas veces menospreciado injustamente, Richard Brooks.

***A sangre fría**, de Richard Brooks*

Robert Blake y Scott Wilson componen la figura de dos personajes de los que muy pronto conocemos su extracción social, su situación presente, sus intenciones. Ellos son, como asesinos, los trágicos protagonistas. Y, al igual que Brooks hiciera en **Lord Jim,** la historia se nos cuenta a través de varias personas, fuentes narrativas, que proporcionan diferentes puntos de vista para que el espectador pueda sacar mejor sus conclusiones.

filmando donde ocurrieron los hechos

JAVIER COMA

LA CORRIENTE DOCUMENTALISTA DE LA 20TH CENTURY-FOX

Tal vez uno de los aspectos menos estudiados de la historia del cine negro sea la corriente documentalista que se originó en el marco de la 20th Century-Fox y se expandió a otras compañías en el curso de los años cuarenta. Por medio del presente texto se quiere recordar el inicio y el primer eje de dicha corriente y centrar la atención en un preeminente responsable de los mismos, el director Henry Hathaway. A tales fines resulta útil tratar determinadas películas de tal cineasta: en especial **La casa de la calle 92** (The House on 92nd Street, 1945), **El beso de la muerte** (Kiss of Death, 1947) y **Yo creo en ti** (Call Northside 777, 1948). Desde un próximo punto de vista, también conviene interesarse en otro film de la 20th Century-Fox, pese a que su director fuera William Keighley: **La calle sin nombre** (The Street with no Name, 1948); el motivo reside en los vínculos concretos de esta película con las dos primeras de las citadas y paralelamente con la globalidad de la corriente susodicha.

Yo creo en ti

Pánico en las calles

Cabe, desde luego, discutir que a la misma se la califique como documentalista, pero ésa sería la denominación comúnmente aceptada y en definitiva vigente hasta hoy, por más inexactitudes conceptuales que comportase. Hecha tal salvedad, parece que habrá que seguir llamándola de este modo y respetar la convención: el término ha arraigado profusamente entre los historiadores y difícilmente podría conducir a confusionismo alguno; quizás alcanzaría mayor precisión hablar de semi-documentalismo, pero es preferible reservar esta expresión para las no pocas películas que se acercaron a los planteamientos característicos de la corriente tratada y que se quedaron a medio camino de los mismos.

A partir de otra perspectiva, resulta necesaria la puntualización de que la corriente documentalista de la 20th Century-Fox no se adscribió de una forma total y contundente al cine negro; incluso el film considerado como su origen, **La casa de la calle 92,** se paseó por la periferia y constituyó un clásico ejemplo del género de espionaje, al que perteneció de pleno la segunda película, cronológicamente, de la misma tendencia, **13 Rue Madeleine** (13 Rue Madeleine, 1946). Posiblemente las desviaciones lingüísticas con relación al cine negro más puro hayan contribuido a frecuentes olvidos o menosprecios de la importancia de la corriente documentalista en aquel movimiento expresivo. En todo caso, está claro que la tendencia nacida en la 20th Century-Fox adquirió patente trascendencia en la evolución de los *films noirs*: valga como prueba su influjo tanto en las producciones de Mark Hellinger para Universal —así, **La ciudad desnuda** (The Naked City, 1948), de Jules Dassin— como en obras de modestos presupuestos y con distribución a cargo de Eagle-Lion (**La brigada suicida**, T-Men, 1948), de Anthony Mann.

Se atribuye la puesta en marcha de la corriente documentalista a Louis de Rochemont, singular productor que había nacido en Chelsea, Massachusetts, el 23 de diciembre de 1899 y que fallecería en Newington, New Hampshire, el 23 de diciembre de 1978. Especializado durante largos años en noticiarios y documentales, hizo muy popular su serie **The March of Time,** galardonada con un Oscar especial en la fiesta de la Academia de 1937. Adscrito a la 20th Century-Fox, produjo, en unión de la Marina, el largometraje en technicolor **The Fighting Lady** (1944), que obtuvo el Oscar al mejor documental del año. Y sólo había transcurrido un mes desde la recepción de esa estatuilla cuando arrancó el rodaje de

Yo creo en ti

La casa de la calle 92, film de ficción en torno a hechos reales que contó con la entera colaboración del FBI.

De Rochemont impulsó el proyecto y fue nombrado productor de la película, cuya elaboración resultó supervisada por uno de los tres principales ayudantes de J. Edgar Hoover e incluyó una breve aparición de este último al principio del relato. Charles G. Booth ideó el argumento sobre la base de la detención de una treintena larga de espías nazis por el FBI inmediatamente después del ataque japonés a Pearl Harbour. El guión, escrito por el propio Booth y Barre Lyndon, evolucionó luego de forma considerable e integró la figura de un agente de la mencionada organización que fingió trabajar para los alemanes, William G. Sebold. Paulatinamente se agregó un alto número de incidencias que procedían de los archivos del FBI, y por último se pudo conectar todo ello con el tema de la bomba atómica, cuando ya estaba prácticamente terminada la producción y se había trabajado con arreglo a una versión definitiva del libreto por John Monks, Jr.

Fragmentos de noticiarios, documentales y films rodados por hombres de Hoover fueron añadidos a las tomas realizadas por la 20th Century-Fox, de modo que el montaje aunó la ficción con el verismo; incluso aparecieron en la pantalla auténticos empleados del FBI y las oficinas de Washington. Ahora bien, lo importante con relación al influjo posterior de la película consistió en la estrategia de filmar en escenarios naturales y con cámaras ocultas —en furgonetas, tapias falsas, alcantarillas, etc.—. El director, Henry Hathaway, manifestaría mucho después que toda la creatividad desplegada en tales tácticas de lenguaje realista fue suya, y que tan sólo vio a De Rochemont efímeramente. Hay que subrayar en este punto que anteriores obras de Hathaway habían destacado ya por la búsqueda de realismo y autenticidad a partir de tentativas documentalistas; basta el ejemplo de **Alas y una plegaria** (1944, Wing and a Prayer), film bélico sobre la batalla de Midway que también surgió de 20th Century-Fox.

Tal como esa compañía proclamó por medio de la película de contra-espionaje, y actuó con respecto a films posteriores en línea similar, la tendencia documentalista de la casa comportó diversos ingredientes que constituirían signos identificativos: además de las tomas en localizaciones reales —a veces, simuladas— se recurrió a hechos históricos de carácter criminal, a narraciones en *off*, a caracteres mecanográficos en títulos o introducciones, a la exhibición de tecnología —muy ostentosa— en cuanto a los nuevos procedimientos policiales. Curiosamente, los escenarios resultaron falseados en la segunda película de Hathaway-De Rochemont, **13 Rue Madeleine**, acerca de un caso de espionaje americano en la Segunda Guerra Mundial: Londres apareció representada por Boston, y Francia por Quebec y sus alrededores.

La casa de la calle 92 fue producida desde el 16 de abril hasta finales de agosto de 1945 y estrenada en Nueva York el 26 de septiembre de 1945 —el 18 de octubre en Los Ángeles—. Productor y director, junto con el guionista Monks, el operador jefe Norbert Brodine y el compositor David Buttolph, se reunieron de nuevo para la realización de **13 rue Madeleine**, cuyas fuentes fueron buscadas en los archivos de la OSS aunque finalmente se optó por una referencia genérica al espionaje americano. El primer film se había rodado principalmente en New York, y se utilizó complementariamente la planta Nassau en Great Beck, Long Island, así como el California Institute of Technology. La segunda película —producida de últimos de mayo al término de agosto en 1946 y estrenada cuando acababa el año— se realizó en escenarios naturales, pero que, como se ha dicho, no eran los verdaderos; ello resultó contrario a una típica especificación de las películas de la corriente generadas por 20th Century-Fox, según la cual se había filmado en los mismos lugares donde ocurrieron los hechos siempre que había sido posible. Una tercera iniciativa del productor De Rochemont, con Elia

La tendencia nacida en la 20th Century-Fox adquirió patente trascendencia en la evolución de los films noirs

Kazan en la dirección, trató de un caso criminal y se denominó en España **El justiciero** (originariamente Boomerang!). Producida de septiembre a noviembre de 1946, llegó a las pantallas en los compases iniciales del año siguiente. El rodaje tuvo lugar primordialmente en Connecticut, el estado donde había sucedido la historia narrada, pero la ciudad de Stamford sustituyó a Bridgeport porque los ciudadanos de ésta se negaron a colaborar.

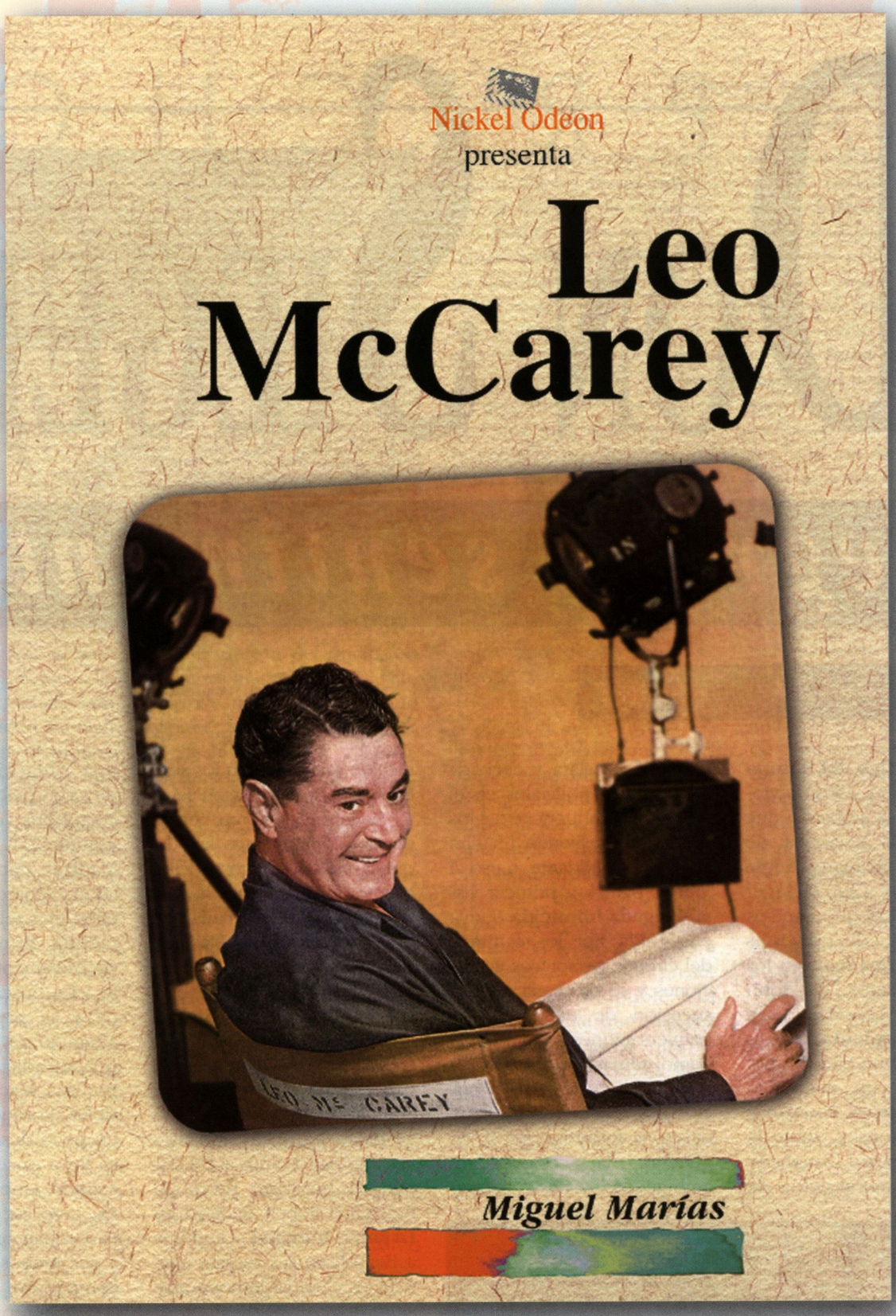
Pese a la trascendencia adquirida por Louis de Rochemont en el arranque de la corriente documentalista con carácter *noir*, esa tendencia no entró de lleno en el cine negro hasta que dicho productor se ausentó. Hathaway dirigió, sin él, sus célebres **El beso de la muerte,** en torno a un delator, y **Yo creo en ti**, donde un periodista demostraba la inocencia de un preso por asesinato. La primera, producida de marzo a mayo de 1947 y estrenada el 13 de agosto en Los Ángeles y el 27 del mismo mes en New York, se asentó un tanto en la ficción pero se filmó en las localizaciones mencionadas por el libreto, mayoritariamente neoyorquinas; el equipo se desplazaba en seis grandes camiones de un escenario a otro. En cambio, Chicago y el regreso a hechos reales configuraron **Yo creo en ti**, donde la exhibición de tecnología quedó referida al mundo de la prensa; realizada entre septiembre y noviembre de 1947, se estrenó el siguiente 18 de febrero.

La sensacional presencia de Richard Widmark en **El beso de la muerte** —con su inolvidable lanzamiento de una inválida en silla de ruedas escaleras abajo— obtuvo continuidad en **La calle sin nombre**, film a recordar en este texto sobre todo porque había sido planteado como una secuela de **La casa de la calle 92**: de ahí que volviesen a surgir en la pantalla el FBI y su inspector de ficción George A. Briggs —interpretado por Lloyd Nolan en ambos casos—. Louis de Rochemont había dado pie al proyecto en 1946, y Eugene Ling trabajó en el argumento y en un primer guión, usando informaciones de los archivos del FBI, desde el verano de aquel año hasta la primavera de 1947; el film comenzaría con un mensaje de Edgar J. Hoover que definía **La calle sin nombre** como aquella en que germinaba el crimen y que se extendía a través de toda América. Transgrediendo las normas implícitas en la corriente documentalista, el guión —definitivamente a cargo de Harry Kleiner— presentaría una ciudad ficticia, Center City. Sin embargo, la realización se llevó a cabo en numerosos escenarios de Los Ángeles y sus alrededores; también aparecieron tomas de la sede del FBI en Washington y de la Academia de la organización en Quantico, Virginia. Se filmó desde el 15 de diciembre de 1947 hasta el 7 de marzo de 1948, con sólo tres jornadas de trabajo en los estudios, y llegó al público el 14 de julio de 1948 tras la *première* en Los Angeles el anterior 25 de junio. William Keighley, el director, había firmado antaño un histórico film, cercano al documentalismo, sobre el FBI: **Contra el imperio del crimen** (1935, G-Men), que fue producido por Warner Bross, con su sello First National.

El justiciero

Pese a la trascendencia adquirida por Louis de Rochemont en el arranque de la corriente documentalista con carácter* noir, *esa tendencia no entró de lleno en el cine negro hasta que dicho productor se ausentó

Los tres films de Hathaway —cuatro, si se quiere añadir **13 rue Madeleine**— y el de Keighley ejemplifican suficientemente los arranques de la corriente documentalista de la 20th Century-Fox que influyó sobremanera en diversas ramas del cine negro de la época. Por supuesto, **El beso de la muerte** y **Yo creo en ti** merecen especialmente análisis extensos a tenor de su condición de *films noirs* con alta entidad, y tampoco estaría de más redescubrir, desde el punto de vista de los logros estéticos, el un tanto olvidado film de Keighley. Estas líneas únicamente han pretendido esbozar el acontecimiento integrado por el brote de una corriente de producción, característica de una compañía cinematográfica, en el que pesó no poco el estilo de un director concreto.



P.V.P. 2.900 Ptas.

El *Leo McCarey* de Marías es uno de los mejores libros de cine que he leído.

Eduardo Torres-Dulce - *El Mundo*

Miguel Marías ha escrito un libro donde Leo McCarey, el cine y la vida se entrelazan para depararnos la radiografía de su autor: un hombre que abomina de los tópicos y las ideas recibidas, cuya escritura confirma aquella sentencia de Valéry según la cual, la sintaxis es una facultad del alma.

Juan Manuel de Prada - *Blanco y Negro*

Don Siegel, negro y sentimental

Fernando Méndez-Leite

Si en **Código del hampa** (The Killers, 1964) la violencia y la ambición que rigen las acciones de Ronald Reagan, Angie Dickinson y Clu Gulager pueden ocultar que son los sentimientos de diversas especies los que mueven los comportamientos de John Cassavetes y Lee Marvin, en **Brigada homicida** (Madigan, 1968), Don Siegel, apoyándose en un magnífico guión de Howard Rodman y Abraham Polonsky, sobre la novela de Richard Dougherty *The Commissioner*, sitúa de una manera clara y decidida las acciones policiales en el ámbito de influencia de los sentimientos. Siendo un film de acción trepidante, o eso al menos parece a primera vista, **Brigada homicida** deriva enseguida por los caminos del cine de personajes y relaciones y se desgrana en una sucesión de encuentros y conversaciones que tienen como temas principales la amistad, la fidelidad, la traición, el rencor, el amor, el deseo, la insatisfacción y, en general, la complejidad, ambigüedad y hasta contradicción que anida en los sentimientos de los personajes.

Código del hampa

Siegel utiliza como percha de esos sentimientos la búsqueda de un peligroso delincuente, Barney Benesch, que durante un fin de semana realizan los policías Dan Madigan y Rocky Bonaro, a los que Benesh ha desarmado y burlado en la segunda secuencia del film. Un *McGuffin* (*) como otro cualquiera, pero ennoblecido por la viscosa e irritante personalidad que Steve Inhat —a quien habíamos visto un par de años antes disparar a bocajarro sobre un indefenso Robert Redford en **La jauría humana**— imprime a Benesh en sus escasas apariciones y por la deshonra que supone para Madigan y su compañero perder sus pistolas.

Richard Widmark, muchos años después de perseguir a Jack Palance por los parajes portuarios de **Pánico en las calles**, da vida a Madigan, un policía cumplidor y eficaz, poco amigo de ajustarse a las normas, pero incapaz de venderse, lo que el diálogo subraya de pasada, como dando a entender una situación generalizada de corrupción policial, que corrobora otro segmento argumental de la película. Madigan trabaja con Bonaro (Harry Guardino). Hay entre ellos una relación de camaradería firme, aunque no excesivamente íntima. Bonaro va a buscarle cada mañana y se preocupa por las alteraciones de su carácter, por su adicción al alcohol, por sus reacciones imprevisibles. Porque Madigan anda un poco desquiciado. Bonaro lleva once días sin fumar cuando empieza esta historia, pero las calles de la ciudad echan humo y él no va a ser menos. Se lo dice su compañero: "Estás fumando". Y él repite entre irritado y resignado: "Sí, estoy fumando". A veces, Madigan utiliza a Bonaro, que es italiano, para hacer el papel de policía malo, pero cualquiera que esté suficientemente atento a la tensión del rostro de Richard Widmark sabe

(*) N. de la R. Término con que Hitchcock designaba las peripecias que animan un argumento.

perfectamente quién de los dos es el más peligroso.

A Madigan y a Bonaro les distancian sus respectivas vidas privadas. Rocky y su mujer se entienden, se complementan, disfrutan sin lamentos los escasos momentos de tranquilidad familiar. Son italianos, ¡qué demonios! Madigan, que está muy enamorado de Julia, su guapa y elegante esposa (la magnífica y fugaz Inger Stevens), y que tal vez lo repite para quien lo quiera oír demasiadas veces, utiliza su casa como apeadero y se impacienta ante los tópicos reproches de Julia, que ocultan apenas una insatisfacción sexual impropia de la heroína de una película americana anterior a **Brigada homicida**. La vida sexual de Madigan es tan incierta como su futuro. Tiene una amante, que probablemente ya sólo sea ex-amante. Se llama Jonesy y canta en un *night-club* (Sheree North). En la vida de Madigan la mamá y la puta están cambiadas de sitio. Mientras Jonesy le protege de la bebida, le ayuda a desnudarse y le canta una nana para que se duerma en el sofá-cama del salón, Julia busca su sexo, se emborracha y está a punto de entregarse a uno de sus compañeros, en cuyos brazos, justo es decirlo, el propio Madigan acaba de arrojarla.

Con todos esos mimbres, Richard Widmark compone un personaje de extraordinaria fuerza dramática, siempre sin salirse de los raíles de la sobriedad que define toda la película, un policía honrado, pero demasiado baqueteado por la dureza del oficio, un hombre marcado por la fatalidad y que acaba tiroteado por el pervertido y neurótico Benesh, víctima de un error profesional de poca monta.

Brigada homicida es una película de dobles parejas. Al mismo tiempo que Madigan y Bonaro se ven las caras con el tipejo que les ha robado las pistolas, el Superintendente Anthony Russell (Henry Fonda) y el comisario jefe Charlie Kane (James Whitmore) manejan el cotarro en los despachos y, de vez en cuando, en los salones. Russell y Kane son amigos desde la adolescencia y ya entonces sabían quién iba a ser el jefe y quién su ayudante. La propia distribución del *casting* lo deja claro: Fonda siempre llevará un galón más ancho que Whitmore. Se adivina por sus recuerdos que Russell ha llevado una vida más bien solitaria, marcada por una infancia difícil en la que la influencia del padre de su amigo, también policía, fue un refugio consolador. No tiene hijos. Tal vez estuvo casado, pero ahora no lo está, aunque hay una mujer en su vida. Se llama Tricia Bently (Susan Clark) y es una de esas damas de la buena sociedad neoyorquina que por su posición acostumbran a frecuentar reuniones sociales y fiestas benéficas. Russell se ha fijado en ella porque entre todas esas damas benefactoras es la única que no tiene una teoría sobre cómo acabar con la delincuencia juvenil. "Te echo de menos hasta cuando estás conmigo", le confiesa en un momento de arrebato. Hay que puntualizar que los momentos de arrebato de Henry Fonda son siempre de una ejemplar y contenidísima sobriedad. Tricia es muy guapa y mucho más joven que el *commissioner*. Duerme en su cama, pero sólo hasta la noche del sábado en la que regresarán de su viaje su marido y sus hijos, porque Tricia está casada.

Pero el superintendente Russell no puede conciliar el sueño estas últimas noches, esté quien esté a su lado. La culpa la tiene una maldita cinta que le ha pasado uno de sus subordinados. En ella hay una voz conocida y alguien acepta un soborno. Russell ha tejido en torno a su persona un sólido prestigio de incorruptible. La leyenda cuenta que una vez devolvió un pavo que le regalaban por navidad. Pero ahora..., ahí está la voz de su hombre de confianza, su amigo Kane, incurriendo en un inequívoco delito de corrupción. Y afuera ese Madigan, especialista en saltarse todos los manuales que a él tanto le gustan, dejándose correr la mano por un asesino pervertido e imprudente. Russell, que aparenta austeridad y perfección, pero que está íntimamente dolorido —no hay más que ver la triste mirada de Henry Fonda— vive en las setenta y dos horas de **Brigada homicida** una profunda crisis de conciencia. En dos movimientos, las dos mujeres que no le pertenecen —su amante y la mujer de Madigan— van a abrirle los ojos. Una a la tolerancia, otra a la humildad. Tricia le advierte que a los amigos no se les juzga, se les quiere, del mismo modo que nadie tiene derecho a descalificar su conducta adúltera. Julia, los ojos encharcados en lágrimas tras ver el cadáver de Madigan, todavía en la resaca de su lúbrica borrachera, le carga violentamente con la responsabilidad de la muerte de su marido. Y así es como Russell recupera el sentido de la realidad, pone los pies en el suelo enfangado y tiende la mano a su amigo Charlie Kane.

A fines de los sesenta, **Brigada homicida** arroja sobre el género negro una mirada nueva, abre modestamente nuevos caminos, renueva la galería de viejos personajes otorgándoles una mayor complejidad dramática y opta claramente por una óptica realista y sentimental para acercarse a la serie negra.

Código del hampa

"Double Perdición"

Billy Wilder, 1944

Reflexiones sobre un agente de seguros

Dolores Devesa

Érase una vez un vendedor de seguros honesto y sensible como cualquier otro. Honesto porque defendía el dinero de la empresa, aun cuando en el fondo de la mente de todo agente de seguros dormite la idea de la trampa perfecta, del engaño certero a la compañía de seguros. Sensible porque era capaz de captar la belleza de los rayos de sol filtrándose entre las persianas. Sensible porque era capaz de sentir el aroma de las flores en el aire de California y hasta notar que el perfume de la madreselva es como el aroma del asesinato. Sensible porque su amistosa devoción por su jefe le hacía tener siempre a punto la cerilla que encendía el puro del viejo torpe y gruñón, cuando escuchaba beatamente los discursos de ese "perro de presa", Burton Keyes, el insobornable inspector de demandas y pronunciaba al final la irónica frase: "Yo también te quiero". Hasta era capaz de contemplar desde su apartamento el atardecer sin encender las luces. Y se llamaba Walter Neff.

> "Pero un día el honesto y sensible Walter se quedó enredado en la cadena que Phylis llevaba alrededor del tobillo"

Pero un día el honesto y sensible Walter se quedó enredado en la cadena que Phylis llevaba alrededor del tobillo. Phylis era rubia. Sabía aparecer en lo alto de una escalera envuelta sólo en una toalla de baño, sabía acabar de abrochar su vestido en el momento adecuado, sabía cruzar y descruzar las piernas estratégicamente sentada y supo arrastrar a Walter hasta el crimen. Para conseguirla a ella y para conseguir una suculenta doble indemnización, Walter debía matar al marido de Phylis (un hombre que no le había hecho nada), simulando un accidente.

Todo esto lo sabemos porque Walter nos lo cuenta cuando decide revelar toda la verdad en el dictáfono de su jefe y amigo.

Ésta es en parte la historia que imaginaron entre James M. Cain, Billy Wilder y Raymond Chandler. ¿Qué ha quedado de cada uno de ellos en la espléndida película?

Cain escribe una narración, basada en un hecho real, y tras deambular el

Perdición

manuscrito por varias editoriales finalmente se publica por entregas en un periódico neoyorquino.

Pero nunca podrá llevarse al cine. Si bien en la historia real la pareja de asesinos acabó en la silla eléctrica, en su ficción Cain los salva, los deja huir aunque finalmente se suicidan... Una historia de adulterio con ese final es impensable que pase la censura del Código Hays.

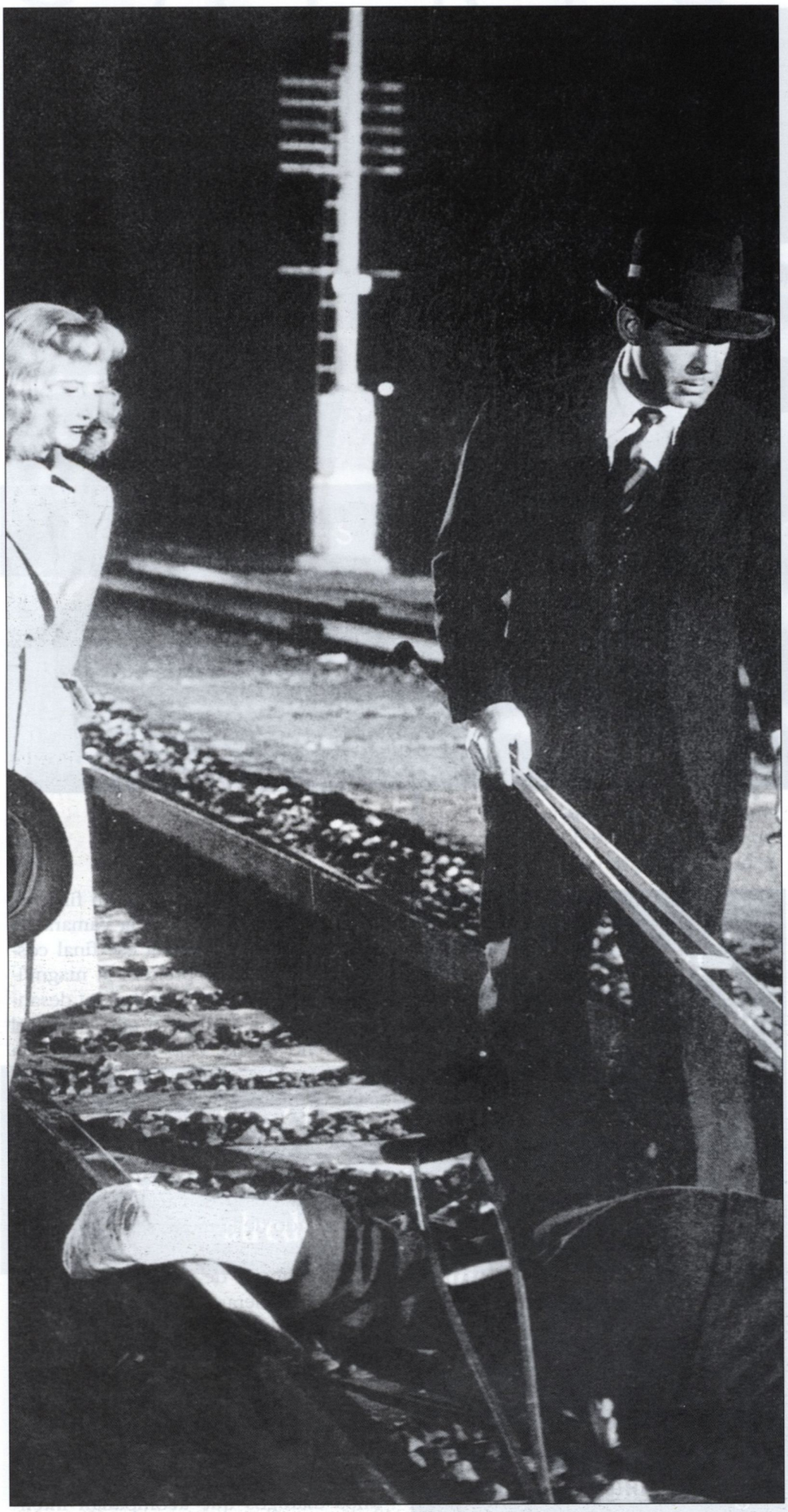
Pero un día llega esta historia a manos de Wilder, despierta su interés y el que ha sido hasta ahora director de comedias compone la película que será modelo para gran parte del cine negro posterior.

Cain no puede colaborar con él y Wilder se encierra con Chandler, un colaborador novato en lo que se refiere al mundo del cine. Trabajan durante unos meses y de esos meses surge un espléndido guión, unos diálogos inteligentes y bellos y un odio irreconciliable entre los dos guionistas, aunque cada uno respete la genialidad del otro.

"Trabajan durante unos meses y de esos meses surge un espléndido guión, unos diálogos inteligentes y bellos y un odio irreconciliable entre los dos guionistas, aunque cada uno respete la genialidad del otro"

Wilder imagina y rueda un final en el que Walter muere en la cámara de gas. Pero luego descarta ese final costoso y laborioso y prefiere la magnífica escena de Walter moribundo, desangrándose por el disparo que contra él ha hecho Phylis, bajo la mirada llena de ternura y compasión de su jefe, "el viejo gruñón" que esta vez es el que enciende el cigarrillo de Walter. Barton Keyes el infalible, nunca llegó a descubrir quién era el asesino porque lo tenía demasiado cerca, más cerca que al otro lado de la mesa, según sus palabras.

El recuerdo de estas palabras nos lleva a considerar la parte que le corresponde a Chandler en el mérito de la película. Según Wilder: "Nadie es capaz de escribir un diálogo mejor que Chandler". Esta historia, contada en una serie de *flashbacks* con la constante voz de Walter como narrador, está llena de la agudeza, del ingenio, de la poesía de unos diálogos que acompañan inteligentemente a las imágenes.



Perdición

A Wilder le cuesta encontrar protagonistas como ahora nos cuesta creer, a nosotros, pobres espectadores, *voyeurs* forzosos de toda clase de aberraciones, de exhibiciones, de corrupciones, de trampas morales, sexuales, legales y políticas que esta historia pudiera escandalizar tanto en su época.

Los más destacados actores del momento rechazan la oferta por considerarla una historia excesivamente dura y es finalmente ese muchachote grande y un tanto bobalicón que es Fred MacMurray quien acepta convertirse en la víctima de Barbara Stanwyck.

Tampoco ella quería verse en la piel de la fría y calculadora asesina, pero compone a la perfección el personaje bajo una peluca poco favorecedora y agitando un descomunal anillo (¿será el mismo que le vemos en **Bola de fuego**?). Su físico y los detalles de su vestuario encajan perfectamente en la época y en el género. No tiene la intemporalidad de Ava Gardner en **Forajidos** o de Rita Hayworth en **Gilda**. Es una malvada mujer de los años cuarenta. Y encaja en el género como encajan los trenes, cierto tipo de coches y los sombreros flexibles.

Es una película de tres protagonistas porque es imposible relegar a Edward G. Robinson a un papel secundario. Con sus magníficas peroratas sobre la imposibilidad de desobedecer a las estadísticas, con sus constantes referencias al enanito (*the little man*) que le produce un vacío en el estómago anunciándole que le quieren engañar, como le ocurrió una vez que decidió casarse y le ocurre ante cualquier demanda tramposa, se coloca en el rango de protagonista indiscutible junto a los otro dos.

Y es una película para recuperar de vez en cuando, para recordar lo que fue el cine negro, lo que fueron los guiones, los diálogos, las tenues iluminaciones, las apoyaturas musicales discretas y oportunas, las malvadas traidoras e infieles, los incautos enamorados y el amigo, unas veces detective, otras jefe, otras policía que con su sensatez y su agudeza es el contrapunto perfecto del desgraciado protagonista.

Un género único cuya influencia puede haber llegado al cine de nuestros días, pero cuya esencia es irrepetible.

El sueño ETERNO

(The Big Sleep, 1946) de Howard Hawks

JOSÉ ANTONIO PRUNEDA

En 1939, tras una larga carrera de escritor de relatos cortos, Raymond Chandler escribe *The Big Sleep*, presentación en sociedad, a través de una novela larga, de Philip Marlowe, detective privado, protagonista casi absoluto de casi toda su producción literaria. Marlowe, de edad indefinida, cínico, duro, ingenioso, íntegro, prototipo del hombre tesonero en busca perenne de la verdad, aunque ello suponga recorrer los estrechos linderos que separan su actuación de la legalidad, es un personaje sumamente atractivo para el público, que se transforma en el arquetipo idealizado de su profesión. De ahí que, prácticamente, todas las novelas de Chandler hayan sido llevadas al cine, con mayor o menor fortuna, porque, además, el autor caracterizó a su protagonista con una personalidad compleja y un cierto grado de ambigüedad sexual que impregnan de alguna forma todas sus novelas, hasta aparecer, de forma casi explícita, en *The Long Good-Bye*.

Pese al éxito que supone el traslado al cine, casi desde la primera, de todas las novelas de Chandler, Marlowe no hace su debut cinematográfico hasta 1945, año en que Edward Dmytryk rueda **Murder my Sweet**, basada en *Adiós Muñeca* (Farewell my Lovely) escrita en 1940, con Dick Powell interpretando a Marlowe y con un argumento que ya había sido utilizado en 1942 para una serie centrada en un personaje, El Halcón, interpretado en los primeros

episodios por George Sanders.

Con estos antecedentes, no es de extrañar que Howard Hawks, que había realizado en 1944 **Tener y no Tener** con la pareja Bogart-Bacall, film que había supuesto la aparición de esta última en un papel protagonista, quisiera repetir la cabecera de reparto. Para ello, contó con la colaboración de Leigh Brackett, Jules Furthman y William Faulkner (*), adaptando a guión cinematográfico la novela de Chandler. Debe decirse que los cambios introducidos en el guión con respecto al libro, no contribuyeron especialmente a clarificar una trama enormemente complicada, sino más bien a todo lo contrario, más aún si se tiene en cuenta que los 118 minutos de la primera versión distribuida, se redujeron a 110 en un montaje posterior en el que, además de recortar, se llegaron a añadir nuevas escenas.

El film se divide claramente en dos partes: la primera, un caso de chantaje, queda prácticamente resuelta al final de la primera hora de película; la segunda, la búsqueda por parte de Marlowe de uno de los personajes que se mencionan pero que nunca llega a aparecer, indagación para la que no ha sido contratado, resulta tan complicada de seguir que su comprensión es poco menos que imposible.

Lo más admirable de este film es que, pese a todo lo dicho, la fuerza de las imágenes, la brillantez de los diálogos, el modo de aparecer los personajes y la atmósfera que rodea a todos ellos, la química existente entre los actores, no sólo de los protagonistas, sino también de los secundarios, hacen de **The Big Sleep** una obra maestra. El ritmo de la acción, por sorprendente que ésta pueda resultar, nos envuelve de tal manera que el espectador, introducido en una oscura trama, se siente como en una montaña rusa, en la que cada aceleración es claramente superior a la anterior, y ello sin recurrir a los habituales tremendismos que nos suele deparar el cine más reciente, sino, simplemente, como consecuencia de la enorme tensión interna que se desprende de cada fotograma.

El Marlowe de Hawks no es exactamente el de Raymond Chandler, es Humphrey Bogart, que le dota de sus gestos más característicos (el repetido acariciar del lóbulo de la oreja), que escupe unos diálogos, que en su mayor parte sí son de Chandler, con la frialdad de algo cotidiano, impregnados de un sentido del humor agrio, hiriente, retrato de una persona que está de vuelta de muchas cosas y cuya fe en el género humano está razonablemente disminuida. Por otra parte, en uno de los cambios sobre la novela, no hay tal ambigüedad sexual en Marlowe. Su atractivo hacia las mujeres, explicitado claramente en la secuencia de la librería con Dorothy Malone y remachado en la escena siguiente al tomar un taxi conducido por una mujer que, a simple vista, le demuestra su atracción, hacen de la conducta de Marlowe un algo mucho más lineal, lo que justifica su relación con Vivian (Lauren Bacall), cuyas apariciones en la segunda parte de la película forman parte de las continuas sorpresas de la misma, aunque alguna tenga tan poca relación con el personaje como la canción en el casino de Eddie Mars (¿Homenaje a **Tener y no Tener**?) o su presencia en el garaje de las afueras de la ciudad al que Bogart acude en el transcurso de su investigación. El Marlowe-Bogart de ese admirable narrador de historias que es Hawks, se incorpora con pleno derecho a la galería de héroes hawksianos, hombres testarudos que dedican su vida al logro de sus fines y a conseguir que se haga lo que ellos estiman que se debe hacer, como, en este caso, llegar al conocimiento de la verdad por dura que ésta sea.

Además de todo lo dicho, este film es un film de atmósfera, de ambiente. Desde la primera escena en el sofocante invernadero del General Sternwood, hasta el final, predominan la oscuridad, las calles húmedas por la lluvia, los espacios limitados de pequeños apartamentos o de destartaladas oficinas, en las que los personajes juegan con esa falta de luz (recuérdese la muerte de Eddie Mars por sus propios hombres), que añaden tintes sombríos a un universo de por sí lleno de sombras, como una traducción perfecta del ambiente de corrupción y decadencia generalizada del que únicamente emerge, quizás por el hábito de desenvolverse en él de forma casi permanente, la integridad de Philip Marlowe, detective privado.

(*) Tengo, a falta de más datos, serias dudas sobre la aportación de Faulkner al guión.

Mister Arkadin

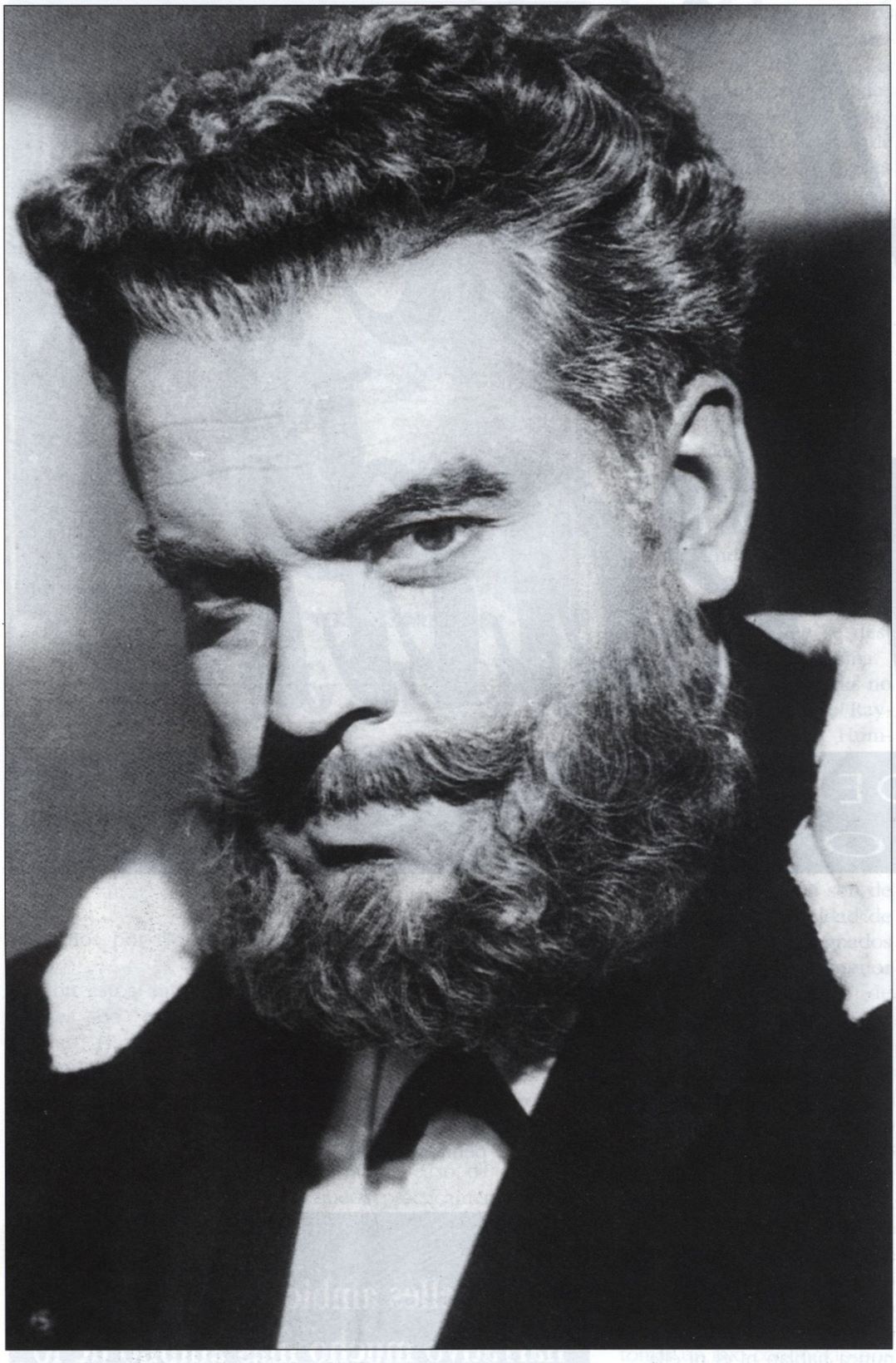
CONFIDENTIAL REPORT, 1955 *de Orson Welles*

JUAN COBOS

Hubo un último papel que Orson Welles hubiera deseado interpretar, un personaje que ofrecía una profunda relación con no pocas de las constantes del cine negro y muy particularmente con este Arkadin para el que Welles ambicionó un arco narrativo mucho más amplio de lo que los medios le permitieron y sesgó una nueva traición. Ésta de un amigo, como si de una de sus películas se tratara. El personaje fue el de Don Vito Corleone que Marlon Brando encarnó magistralmente. Pero no creemos que Welles le hubiese andado a la zaga. En su Arkadin, como en tantas familias de la mafia en decenas de películas en la frontera del cine de *gángsters* y el cine negro, el más absoluto desprecio a la vida ajena cohabita con el amor desmedido por los suyos; en este caso Raina, la hija de cuya esposa o compañera nunca hablan ni él ni ella.

Esta coexistencia entre lo sanguinario y lo sentimental viene acompañada en sus señas de identidad por un detective, un personaje duro, amoral, ambicioso, un *alter ego* de un joven Arkadin que no conocimos, y que para desgracia de Welles no tuvo el actor preciso para tamaño papel. Y en el ajuste, en medio de penurias, retrasos, amenazas, y al final retirada no sólo de la confianza sino de los rollos del film que estaba montando, este actor que debiera haber sido alguien entre Robert Mitchum y Humphrey Bogart, perdió fuerza empequeñecido además por la poderosa presencia del propio Welles-actor.

> **"Welles ambicionó un arco narrativo mucho más amplio de lo que los medios le permitieron"**



Mr. Arkadin

En tiempos de vagabundaje, nuestro director se enfrenta con la más ambiciosa de sus historias. La más rica y compleja, la de mayor número de dobladillos, la que podía ser la crónica apasionante de la decadencia de un continente. El retrato era más revelador que el de William Randolph Hearst, tan pleno de hallazgos como el de esa familia-símbolo que son los Ambersons y su paso de la sociedad agraria a los albores de los humos industriales. Esta vez Welles no tenía junto a él el ingenio, la mordacidad, la vilis de Hermann J. Mankiewicz ni un acabado texto literario del gran amigo de su padre, Booth Tarkington, cuyo mundo crepuscular, hoy apenas recordado, Welles admiraba no sólo en la narrativa sino en las piezas teatrales que desde joven viajaban allí donde se trasladase su biblioteca ambulante.

Esta vez fue su conocimiento del día a día de un continente moribundo recién arrasado por la guerra, la acumulación de historias cruzadas, de tipos errantes que iba conociendo en sus años europeos, la que fue dando cuerpo en la mente del director a un cosmos decadente donde una rana no puede cruzar un río sin que un escorpión se suicide al matarla.

"Este Arkadin, de oscuros orígenes, representa al hombre respetado y temido cuyo primer millón nunca podría explicar su actual poder"

Somos conscientes de la falta de acabado de **Mister Arkadin** y esperamos que alguna vez con más sosiego, mayor aparato crítico y una consulta profunda del material literario que Welles no pudo llevar al guión, poda-

nos adentramos con audacia en una película en la que los partidarios encontramos fragmentos maravillosos del maestro y a la que los detractores despachan en dos palabras. Pero la historia del arte está llena de obras palpitantes que no tuvieron por diversos motivos el acabado que sus autores lucharon por darles.

Tallado para interpretar reyes, todo personaje escrito, interpretado y dirigido por Welles, es una imagen de poder, de dominio, y este Arkadin, de oscuros orígenes, representa al hombre respetado y temido cuyo primer millón nunca podría explicar su actual poder. A diferencia de Kane y George Minafer Amberson, cuya soberbia se basaba en unas fortunas heredadas, el presunto armenio procede del lado más oscuro del hampa. Es la acumulación de dinero por medios primero inconfesables y luego despiadados, lo que le convierte en un ser ante el que todos se inclinan. Es, pues, natural que esta historia de horribles crímenes no tenga otro objeto que, como en la mayoría de los hombres llegados desde la humildad a la ensoberbecida cumbre, borrar las huellas de lo que tuvieron que hacer para escapar a la condición de miles de millones de seres que nacen, viven y mueren en la desesperación, las tribulaciones y la más irrespirable pobreza.

> **"Lo que retrata *Mister Arkadin* es un viejo continente en crisis que ha cambiado su sistema de valores y pretende vivir de los goces materiales que puede proporcionar el dinero"**

Aquí Welles no nos refleja la corrupción de una clase política, las peripecias individuales que llevan al crimen en busca de un sustancioso dividendo o un deseo que parece irrefrenable. Lo que retrata **Mister Arkadin** es un viejo continente en crisis que ha cambiado su sistema de valores y pretende vivir de los goces materiales que puede proporcionar el dinero. En el proyecto escrito la variedad de tipos era mucho mayor y los anclajes en la historia de Europa de la primera mitad del siglo veinte mucho más firmes.

El bisturí rasgaba las entrañas de un continente en otro tiempo afincado en un orden de cosas donde, pese a las tremendas injusticias, las gentes mantenían unas creencias. Arkadin sabe que su dinero le permite comprar todo, precisamente porque todo está en venta. Y en ese *puzzle* que el montaje iba a ampliar de no habérserle quitado la película de las manos, el mosaico europeo se mostraba con una ferocidad que trascendía los microcosmos individuales que suelen aparecer con toda su crueldad en los mejores ejemplos del cine negro.

Las atrocidades no procedían de los sicarios a sueldo sino que eran consecuencia directa del poder generado por el dinero. No se trataba de limpiar la imagen, de crearse una biografía respetable. ¿Quién acumula una enorme fortuna sin haber sofocado antes su propia conciencia? ¿Quién es capaz de asesinar a sangre fría sin haber alcanzado un alto grado de animalidad? El film se adelantaba a un final de siglo donde los medios son grandes cortinas de humo que ocultan sistemáticamente la verdad, donde Arkadin sería uno más del enorme nido de víboras donde ya no hay que borrar el pasado porque el culto al poder y a los desmanes hace de esos tipos el espejo donde se miran los jóvenes con ambiciones y deseosos de hacer de ésta una vida para siempre. En unos medios donde aparecen sin pudor y sin crítica profunda los desaprensivos, donde la sociedad no les hace el vacío, dado el poder que les otorga el dinero. Y teniendo el alto consumo como guía y ninguna inquietud espiritual —y cuando la hay es puramente externa, farisaica— ¿qué falta les haría hoy a los Arkadins del 2000 cometer más crímenes que los que les puedan reportar beneficios materiales, nunca morales como el de que una hija no conozca un pasado infame?

En ese sentido Welles se adelantó —como fue habitual en él— y nos mostró el gran problema que se avecinaba. Todo son parabienes para los enriquecidos por cualquier medio, pero la gran prueba sigue siendo que todo poderoso explique el origen de su fortuna, sobre todo los primeros millones, allí donde han de remangarse para caminar por el lodo.

Mr. Arkadin

CONTRA EL imPerio del Crimen

G-MEN

de William Keighley, 1935

FRANCISCO IZQUIERDO

VADEMÉCUM DEL CINE NEGRO

Según definición académica, vademécum es "el manual que, de forma abreviada, contiene las nociones más necesarias de una ciencia o de un arte". Tras la precisión de arte, el cinema lo es, creo que la película **Hombres G** conforma el surtido de conocimientos elementales y de ilustraciones gráficas, iconos que se dice ahora, más valioso para identificar el llamado cine negro, esa miscelánea de policías, matones, detectives, tahúres, chivatos, cómplices gilipollas, panolis de oficio y el resto de fauna macarra, incluidas las mujeres (no sea que me tachen de misógino). Es cierto, antes de realizarse **G-Men** ya pululaban tales emblemas humanos y sus lugares comunes por las pantallas cinematográficas, pero el film de William Keighley es la proposición más evidente, tanto que crea secuelas. Unas de inmediato, como **Great Guy**, **Public Enemy's Wife** y **Balas o votos** (Bullets or Ballots), las tres de 1936 y la última reincidencia de Keighley; y otras a más tardar, eso sí, todas en la trilla de un mismo camino filmográfico. Por supuesto, e insisto, los espartos del género, en su olvidada acepción de género ambiguo pues nunca sabemos a ciencia cierta si la historia es de maleantes o lo es de polizontes, por supuesto, digo, los armadijos de la especie se colaron en la década anterior, durante la etapa en la que el cine arranca a hablar. Sin embargo, **Contra el imperio del crimen** sintetiza tal miscelánea expresiva, convirtiéndose en prontuario eficaz para conocer las *vera efigies* de reparto en largometrajes de cine negro, no sólo en los clásicos de los años 20 y 30, sino en los posteriores, de los cuales encajamos todavía remesas apabullantes.

No me refiero particularmente al asunto o historia narrada en **G-Men**, con sus pifias descriptivas y sus oráculos federales, que me interesa menos, hablo de la iconología o colección de imágenes que almacena, tanto plásticas como literarias. Son los gestos, cataduras, modales y frases hechas, hasta entonces sin hacer, y las acciones y reacciones a la brava, jactancia de buenos y malos que, a partir de **G-Men**, se tornan arquetipos. Ahí aparecen de riguroso estreno los Hombres G, o lo que es igual, los Hombres de la Gabardina y los Hombres de la Gardenia, gremios hermanados por el tiroteo y por las esposas, las dobles pulseras de acero que, como cordón umbilical, aparean al malhechor con el bienhechor dando lugar a un cuadrúpedo humano sobremanera irracional. Recuérdese la secuencia del jefe McCord esposado al gángster Collins en el traslado por tren y coche descapotable a la prisión estatal. Y, en cuanto a ensaladas de tiros, la emboscada a los polis, una masacre de agentes bajo el grito "¡Los gángsters atacan!", o el asalto de los Ges al Hotel de verano de Mac Kay, donde se refugian los matones, que acaba como el rosario de la aurora entre expresiones lapi-

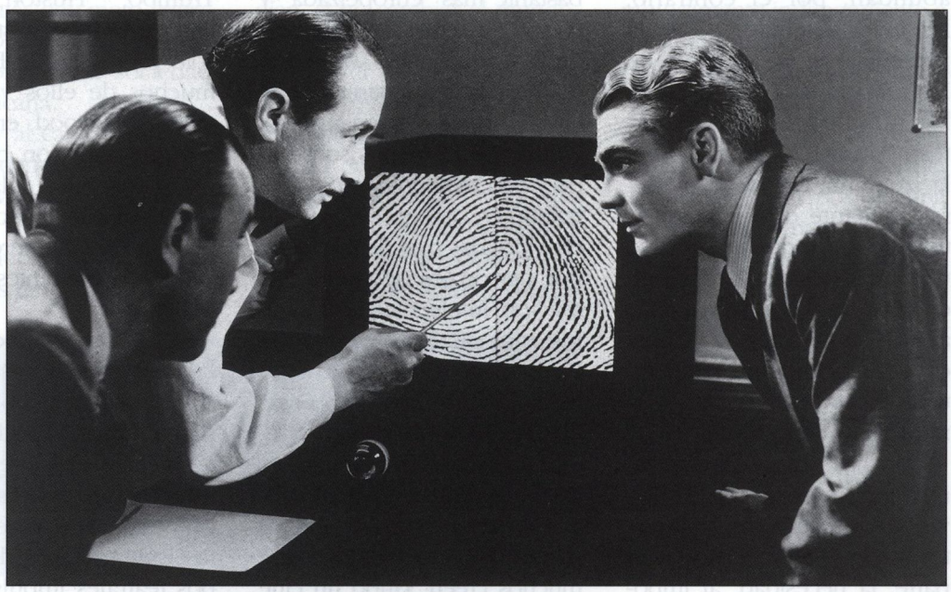
Contra el imperio del crimen

darias de los malos como "Deberíamos escapar. Desde aquí no podemos matar a nadie" o "Haced ruido, mucho ruido" y hasta las fulanas disparan a mansalva. En los enfrentamientos armados, los Hombres G aciertan todas las balas, lo confirma James "Brick" Davis, el Cagney protagonista, que de pequeño fue campeón de canicas en el Bronx, pero no atina a una mosca con el abrecartas.

Toda la película es un muestrario de tics genéticos, más tarde apéndices básicos del cine negro. El asesinato de Eddy, el amigo que, después de soplar el polvo de sus libros de Derecho, convence a "Brick" para que entre en el F.B.I. La escena está resuelta con sombras nocturnas sobre la acera. O el asesinato de la chica de Collins en la cabina telefónica, a traición y por la espalda, como el anterior. Ambos ejemplos gráficos los hemos visto, con mayor o menor enjundia, en films consiguientes. Las timbas bajo lámpara cenital, con su humo, vasos y botellas vacías, billetes falsos, apuestas faroleras y gardenias de 20 dólares como talismán de la buena suerte, así como ambiente de cabaret reservado, rescoldo de la ley seca; coristas anoréxicas, cuando antes eran macizas y vivaces; matón que se aferra al bombín y se niega a entregarlo a la encargada del ropero, porque es casco antibalas; vocalista pánfila y *big band* telonera. La cantante, que naturalmente es apadrinada por el gángster jefe, ejerce de emulsión en el desenlace enredoso de la trama y luego resulta una buena chavala. Es la que pregunta al protagonista, a punto de morir, "¿Hay alguna ley que impida a un Hombre G besar a una vieja amiga?" Y él va y la besa, a manera de emotivo viático para el otro mundo.

Ese mundo singular y copioso, adobado con puros habanos, escopetas de cañones recortados y metralletas, huellas dactilares y exámenes balísticos, sombreros flexibles con faja oscura, gimnasio y ejercicios de boxeo, gasolineras, garajes y moteles, aeroplanos para carga policial, tiros a través de las puertas, oscuras estaciones ferroviarias anegadas de vapor y silbidos de las locomotoras, cámaras fotográficas camufladas, huidas por ventanas y escaleras de incendios, puñetazos enérgicos, etc., etc., y *corrías* de coches vomitando plomo de 9 milímetros. Las *corrías* de coches y los *fregaos* con armas de fuego en plena vía pública son paradigmas genuinos de Hombres G, y de tales gestas han mamado numerosos directores de cine posteriores. Así como de locuciones y axiomas que, entonces, asombraban por su desparpajo. Aquella respuesta del gángster que pretende la defensa por "Brick" de un parricida: "Es que se cargó a la madre accidentalmente con la empuñadura de la pistola". O esas otras sentencias: "Los líos no sirven para nada, sólo para forrarse", "Le daremos de su propia medicina" o "Vamos a convertir la palabra Gobierno en un veneno para los malhechores". Después del asalto al banco por los gángsters, con dos agentes muertos, el periódico titula a seis columnas: "El atraco ha supuesto grandes pérdidas para la entidad".

Con los actores protagonistas del revoltijo épico, se incide igualmente en los estereotipos con futuro, en modelos a repetir. Un James Cagney, travestido de bueno, con sus pasos de baile, guiños y petulancia reivindicativa; una Margaret Lindsay enfollinadora que recibe todas las bofetadas; una Ann Dvorak, pánfila, enfermera y hermana del Jefe G; un Barton Maclane, más gángster que nunca y un Lloyd Nolan que funciona como ectoplasma, más la actuación ejecutiva de formidables intérpretes como William Harrison y Robert Armstrong. Todos ellos magistralmente inficcionados de patetismo negro por el guionista Seton I. Miller y por el realizador William Keighley, pero, esencialmente, por la fotografía de Sol Polito, el maestro de las geniales malas sombras cinematográficas. Este cámara sí que inventó un cine negro imperecedero. Y, a lo que iba, colabora eficazmente en el vademécum que me empeño en elogiar.



El poder del MAL

(Force of Evil, 1949) de Abraham Polonsky

FRANCISCO LLINÁS

Si hoy disponemos de una amplia bibliografía sobre la caza de brujas instigada por el Comité de actividades anti-americanas y secundada con entusiasmo por los grandes estudios, no abundan, por el contrario, las investigaciones sobre la presencia de la izquierda en Hollywood y sobre las huellas que dejó en el cine norteamericano. Y, sin embargo, la izquierda (marxista o liberal, militante o independiente, que de todo hubo) tuvo una presencia importante en el cine de Hollywood más allá de su carácter de víctima de unos hechos que dejaron unas cicatrices que aún hoy no se han cerrado del todo.

Muchas razones favorecieron la presencia en Hollywood de escritores y directores progresistas: por una parte, la necesidad, al imponerse el sonoro, de nuevos guionistas y realizadores, acostumbrados a trabar historias, escribir diálogos y hacer hablar a los actores. Profesionales que, en buena medida, procedían de la Costa Este, bastante más "europeizada" y radicalizada que los pioneros de la Costa Oeste. Los recién llegados lo ignoraban todo del cine y no se sentían a gusto en un medio menos sofisticado y con métodos propios del trabajo en cadena, en estudios dirigidos, las más de las veces, por personajes de pobre formación intelectual. Por otra, los años 30 fueron los de la Depresión, tiempos de fuertes tensiones sociales que, a pesar de que Hollywood se proponía, ante todo, "entretener", se inscribían en los materiales fílmicos con bastante mayor contundencia de la que muchos creen. Hubo un cine de la Depresión, y a él contribuyeron muchos profesionales: los Milestone, Parker, Hellman, Ogden Stewart, Wyler, Borzage, Riskin, Chaplin, Nichols, Lang, Wellman, Vidor, Hugo Butler, Sturges, Trumbo, Huston, Capra. Directores y guionistas que no sólo procedían de Broadway: muchos de ellos venían del viejo Hollywood, eran pioneros que supieron ponerse al día y adaptarse a las nuevas circunstancias. Y no hay que olvidar a los numerosos realizadores procedentes de la vieja Europa.

En estas condiciones, la izquierda, anarquista, comunista, liberal, luchó por conseguir, si no el poder, detentado por los jefes de los estudios, sí ciertas parcelas de poder. Y la ascensión del fascismo, además de los grupos teatrales impulsados por el *New Deal*, dio la oportunidad a esta variopinta y no siempre bien avenida izquierda, la que hizo suya la causa de la guerra civil española (recordemos la presencia en nuestro país de Dorothy Parker o Lillian Hellman, el bienintencionado intento del **Blockade** rodado por el alemán antinazi Dieterle con guión del comunista Lawson). El estallido de la Guerra Mundial en 1939 y la intervención norteamericana en el conflicto dos años después dieron cancha a esta izquierda y muchos de los títulos patrióticos, de guerra, aparecen firmados por guionistas como Lawson, Rossen, Maltz, Wexley, o, por qué no, el mismísimo Bertolt Brecht.

Todo esto ha sido olvidado y, en buena medida, gracias, paradójicamente, a estas mismas izquierdas que, cuan-

El poder del mal

do llegaron las tempestades del maccarthysmo, no encontraron otra defensa que argüir la imposibilidad de pasar material de contrabando en unos estudios dominados férreamente por los Mayer, los Zanuck, los Warner. Era una defensa lógica y legítima, una forma de afrontar la agresión que acabaría con la carrera de muchos de ellos o, incluso, con la vida de algunos. El propio Abraham Polonsky, pretexto (aunque, por lo escrito hasta el momento, nadie lo diría) de estas consideraciones, afirmaría en 1962: "Los radicales de Hollywood practicaban sobre todo una moral humanista y cuando sus películas daban testimonio de algo era de una preocupación por los elementos oprimidos de la vida humana. Opciones políticas, cualesquiera que fuera, de izquierda, de centro, de derecha, jamás habrían podido aparecer a causa de los productores que querían ganar dinero". Este tipo de afirmaciones tiende a convertir a estos productores en seres omniscientes, perfectos, cuando en realidad, las películas mismas vienen a demostrar que, si en líneas generales las propuestas de izquierda eran cautas y estaban camufladas en las más de las ocasiones, no por ello sus responsables dejaban de ser conscientes de que luchaban por hacer del cine algo más que mero *entretenimiento*: también una forma de conocer la sociedad norteamericana.

Al fin y al cabo, eran consecuentes con la propia moral de Hollywood, que siempre quiso dar un aire ejemplarizante a muchos de sus productos. Los grandes productores despreciaban, de boquilla, los mensajes, pero se apresuraban a rellenar de ellos las más modestas películas. La diferencia entre ellos y quienes pretendían tener una práctica de izquierda radicaba en que los primeros se plegaban lacayunamente a las convenciones morales dominantes de una sociedad puritana, mientras que los segundos pretendían, si no cambiar el mundo, ni mucho menos Hollywood, sí remover conciencias. Y los tiempos les eran relativamente favorables: no es casual que la Guerra Mundial coincidiera con el momento en el que algunos guionistas consiguieron pasar a la dirección: el primero, Preston Sturges, seguido por John Huston, Billy Wilder, o, por qué no, Abraham Polonsky.

La izquierda, anarquista, comunista, liberal, luchó por conseguir, si no el poder, detentado por los jefes de los estudios, sí ciertas parcelas de poder

Si **Force of Evil** (1949) es una película ejemplar es porque, en cierta medida, se ofrece, sin disimulo alguno, como producto de izquierda, lo que la convierte en una de estas raras películas "únicas", que no se parecen a ninguna otra, singulares en su propuesta, rabiosamente independiente e insultantemente libre. Fue producida por Enterprise, una de las varias productoras independientes que creyeron, ilusamente, que tras la derrota del fascismo era posible una era auténticamente democrática y no el inicio de un período inicuo. Enterprise era una compañía organizada por David Loew y Charles Einfeld, con otros accionistas, como Bob Roberts, que dirigía la Roberts Company por cuenta del actor John Garfield, que había invertido importantes sumas en ella. En Enterprise dieron sus primeros pasos, en

diversos cometidos, personajes como Rossen, Polonsky, Joseph Pevney, Don Weiss, Robert Aldrich, Robert Parrish, Martin Jurow, y la presencia a su cabeza de Loew (hijo de Marcus Loew) facilitaba la contratación de buenos actores y técnicos (entre los cuales encontramos a más de una futura víctima de las listas negras: Anne Revere, Canada Lee, James Wong Howe, además de Polonsky, Rossen o Garfield). El fracaso comercial de **Force of Evil** provocaría la quiebra de la empresa.

Force of Evil es la consecuencia lógica de la anterior producción de Enterprise, **Body and Soul** (Cuerpo y alma), dirigida por Rossen sobre guión de Polonsky y con Garfield de protagonista. El éxito comercial de la película, una historia de manipulaciones y corruptelas en el mundo del boxeo, posibilitó la puesta en marcha de un proyecto bastante más arriesgado. Porque aquí, casi en términos de parábola política, se habla de la manipulación de las grandes compañías, de la lucha entre los *trusts* y los pequeños empresarios, de cómo los primeros deciden acabar con los segundos y ponerlos a su servicio. De la formación del capitalismo monopolista, en suma. Ciertamente, nos encontramos en el mundo del gangsterismo, de los manipuladores de apuestas, en la que los grandes —la "empresa" de Ben Tucker (Roy Roberts)— deciden arruinar a los independientes. Los gángsters ya no actúan aquí a golpe de metralleta, de la pura violencia terrorista. Se han reconvertido en hombres de negocios y utilizan los márgenes que les permite la legalidad. El conflicto se personaliza en los hermanos Morse. Leo, el mayor (Thomas Gomez), es un pequeño apostador independiente, que se ha empeñado en darle carrera de abogado, con grandes sacrificios, a Joe, su hermano pequeño (John Garfield), para ver cómo éste se convierte en hombre de confianza de Tucker, en su asesor legal. Como en una obra de Brecht, los negocios y el gangsterismo son una misma cosa, un círculo del que no se puede salir.

Joe, involucrado en la trama que acabará con su hermano mayor, se empeña en que éste acepte las condiciones de Tucker. Pero Leo tiene cierta dignidad, se siente unido a su pequeño equipo y no está dispuesto a sacrificarlo y a perder su independencia, a trabajar por cuenta de un jefe. Joe es un cínico, que sabe lo que se está jugando, pero también un ingenuo, que cree que será capaz de salvar a su hermano sin traicionar a su jefe, que hay lugar para una conciliación entre los intereses del gran capital y de los pequeños empresarios. Sólo cuando, al final, e influido por su relación amorosa con una joven empleada de su hermano, Doris (Beatrice Pearson), compruebe que es imposible y que no cabe vuelta atrás, cuando Leo es asesinado, decide colaborar con el fiscal y obliga, mediante un teléfono intervenido judicialmente, a Tucker a reconocer sus trapicheos.

Es ésta una película asombrosa, controlada hasta el menor detalle, propia de un cineasta que ha afirmado siempre que su director favorito es Jean Vigo, este otro cineasta singular para quien la libertad lo era todo (y, también, ¡ay!, autor de brevísima obra, como suelen serlo los cineastas singulares, de Charles Laughton a nuestro Iván Zulueta). Es una película opresiva, rodada esencialmente en interiores y en ambientes nocturnos, pero también en decorados naturales de Nueva York, esos decorados que, sólo ellos, permiten que en alguna ocasión el espectador pueda atisbar cierto horizonte, cierta salida al opresivo ambiente urbano que dirige toda la trama. Un ambiente urbano rodado en ese contrastado blanco y negro (cortesía de George Barnes) que caracteriza el mejor cine negro de los años 40.

Incluso los personajes positivos están del otro lado de la ley: Leo, Doris y Freddy Bauer (Howland Chamberlain), el atemorizado contable que precipitará los acontecimientos, quieren ser honestos en un negocio deshonesto, quieren hacer compatibles la ética y la ilegalidad, y se ven arrastrados a una espiral sin salida. Y la única salida de Joe tiene mucho de autodestructivo, porque, al delatar a Tucker, se cierra toda salida, legal o ilegal.

> Si **Force of Evil** (1949) es una película ejemplar es porque, en cierta medida, se ofrece, sin disimulo alguno, como producto de izquierda, lo que la convierte en una de estas raras películas "únicas", que no se parecen a ninguna otra

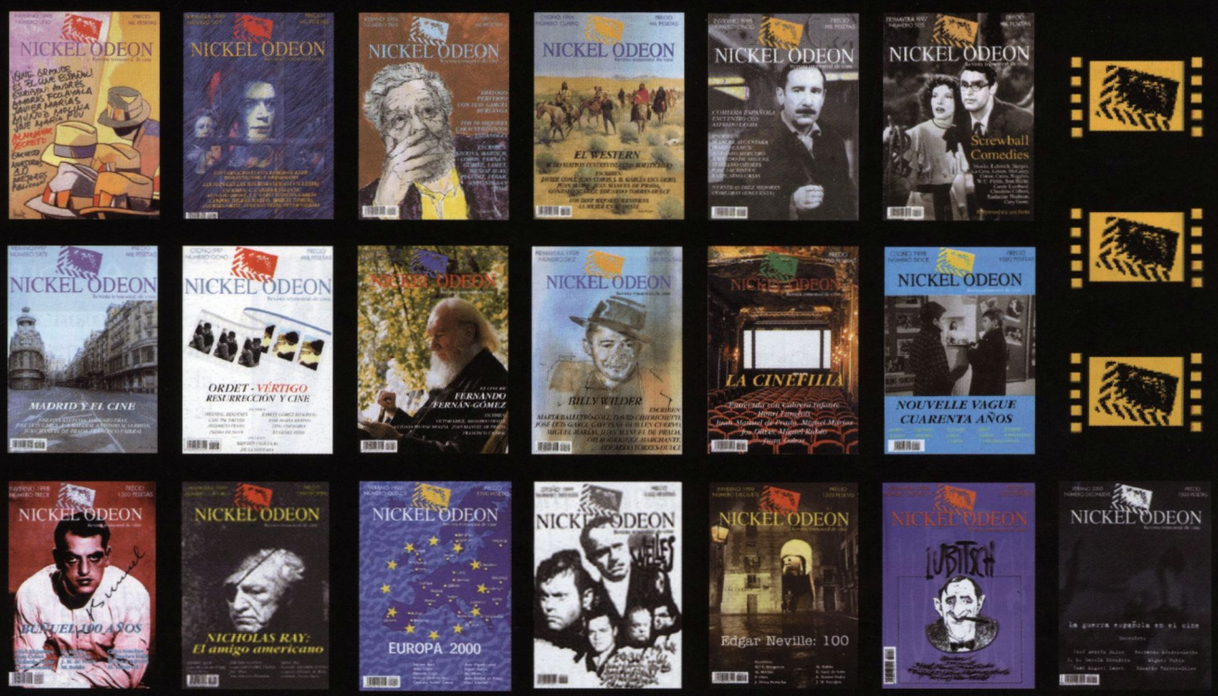
Ninguna otra película del género ha mostrado con tanta claridad los resortes económicos, la ley de la jungla, que rigen las relaciones sociales. En pocas ocasiones Hollywood ha ofrecido una visión tan penetrante, desde una inequívoca izquierda, del mundo capitalista. Ciertamente, Polonsky y su coguionista Ira Wolfert, autor de la novela, *Tucker's People*, en la que se basa la película, saben que la audacia tiene un límite. La corrupción policial y judicial ni se mencionan: cuando Bauer denuncia los garitos, la policía interviene inmediatamente. Cuando Joe contacta con la fiscalía, ésta actúa. Los autores eran suficientemente lúcidos como para saber que ciertos pasos no podían darse: "El héroe acaba confesando a la policía porque era para nosotros el medio de obtener una autorización".

Habrán de pasar casi veinte años para que, cuando el cineasta que se negó a testificar y fue calificado de testigo inamistoso y pasó a engrosar la lista negra consiguió ver de nuevo su nombre en unos títulos de crédito, escribiera una notable película, **Madigan** (Brigada homicida, entre nosotros, Donald Siegel, 1968) se centrara en el mundo policial y, esta vez sí, tocará sin demasiadas contemplaciones la corrupción policial. Veinte años de silencio, de exilios, de escribir narrativa, de firmar guiones con diversos alias, de ver cómo se le rescindían contratos ya firmados, no consiguieron acallar a quien había definido su trayectoria vital así: "Llevé una vida agitada muy habitual de chico de la calle: banda (East Side), estudiante, profesor, Derecho (Columbia), voluntario en política (demócrata, anarquista, radical, confuso) (...) La impresión más fuerte de mi vida no me la dio la guerra, a la que sobreviví, sino las películas, en las que no ocurrió lo mismo. Siempre he escrito, desplazado poco aire en la vida, y jamás he dejado de hablar". (Palabras, en honor de la verdad, de 1962, antes de reincorporarse al cine y firmar un par de películas bastante menos interesantes que esta ejemplar **Force of Evil**).

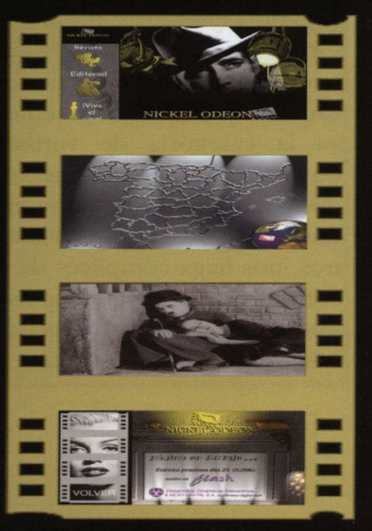
Back Forward Reload Home Search Nickel Odeon Security Stop
Bookmarks Location: http:// www.nickel-odeon.com What's Related
Instant Message WebMail Contact People Yellow Pages Download Channels

NICKEL ODEON

sede WEB



- Animaciones
- Suscripciones y pedidos
- Envío de libros y revistas
- Consulta de sumarios y puntos de venta



Web

www.nickel-odeon.com // cine@nickel-odeon.com

EL FUGITIVO

(The Fugitive, 1993, de Andrew Davis)

ADOLFO CASTAÑO

El cine negro se integra en un género más lábil, más extenso, cuya coloración tornasolada admite toda clase de matices, una diversidad de temperaturas, el cine negro es como un arrabal, importante, intenso, del thriller. *Bajo sus alas palpitan las historias de detectives, los films de aventuras, las películas de crímenes, hasta las persecuciones que padece Cary Grant cuando huye "con la muerte en los talones", cuyos avatares se resuelven casi constantemente en clave de comedia sin perder nada de su peligrosidad y su intriga.*

Los *thrillers* forman una parte importante del espectáculo cinematográfico. Ningún espectáculo es posible sin el recurso de la ilusión y el *thriller* usa de ella abundantemente. Tenemos que creer lo que nos muestra y para creerlo necesitamos que lo mostrado sea técnicamente perfecto, artísticamente perfecto, solamente así alcanza la categoría de verdadero y la ilusión, que inevitablemente nos aleja de lo cotidiano, se convierta en una nueva realidad, sea aceptada por nosotros, nos haga cómplices de su carácter convencional. Aceptamos así un juego que obedece a una historia, que sigue unas reglas, que conforma una tradición y unas leyes. Hacer *thriller* consiste en obtener lo mejor de todo esto.

Bien. Pero siguiendo con el tema, respecto a la proposición de esta revista, la consideré desde varios aspectos y para ello y en primer lugar acepté mis limitaciones, tuve en cuenta mi lugar de ahora en el ámbito cinematográfico y decidí hacer unas observaciones sobre un film nada ostentoso, realizado por un para mí desconocido director, Andrew Davis, protagonizado por dos actores carismáticos, Harrison Ford y Tommy Lee Jones, un film que funcionó muy bien en la taquilla, apoyado en un éxito televisivo precedente, 1963-1967, basado en los personajes creados por Roy Huggins. Un film híbrido, es decir, que bordea el cine negro, que cruza el *thriller* que mezcla en su narración, como en un cóctel, elementos dispares, pero que aún de esta forma consigue poner en pie un espectáculo que nos atrapa, que nos apasiona mientras dura, por el juego que establece entre la inocencia y la verdad. Este film humilde, que podría clasificarse de serie B dentro de los géneros *negro* y *thriller*, es **El Fugitivo**.

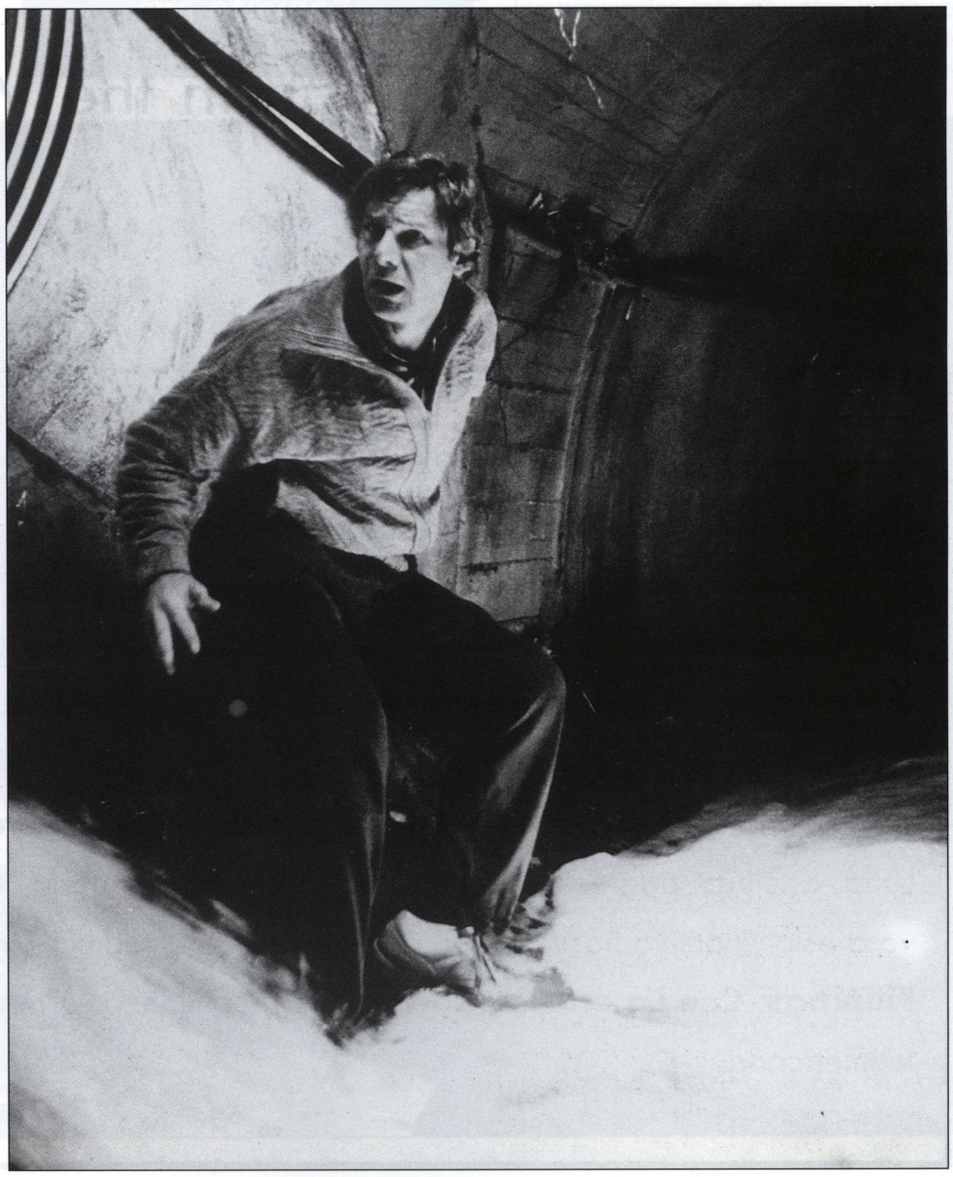
Un crimen y una acusación de asesinato, éstos son los dos motores que ponen en marcha la narración fílmica, sobre estos puntos de apoyo va a desarrollarse la acción en unos escasos paisajes rurales y abundantes paisajes urba-

***El fugitivo**, de Andrew Davis*

nos, con una dinámica vertiginosa que se duplica, porque la narración que podría quedarse en una historia lineal, detectivesca, se amplía en una doble persecución: FBI busca evadido de la justicia-evadido de la justicia busca al verdadero culpable. El protagonista, Harrison Ford, el doctor Kimball de la historia, es un hombre con un doble atractivo: su bondad y su presencia. Y el otro protagonista, Tommy Lee Jones, de aspecto más adusto, se va humanizando mientras recorre el laberinto que establece la persecución, en cuyas vueltas, en cuyos pasos perdidos, le asalta la sospecha de que Kimball no es el asesino de su mujer, descubriendo detalle tras detalle que van exculpándole. El factor de misterio permanece presente a lo largo del film aunque nosotros espectadores sepamos desde el principio que el doctor es inocente, este juego de ocultación y conocimiento sazona los capítulos de la persecución cuya intensidad aventurera se acentúa cuando el final se va acercando, cuando Kimball descubre al asesino, el hombre del brazo ortopédico, y averigua, atando cabos, el complot de corrupción de la compañía farmacéutica.

No me voy a alargar más porque creo que todo el mundo recuerda esta película, sus virtudes y sus defectos, pero lo que sí quiero hacer es hincapié en sus características generales, por ejemplo en que se desarrolla en tiempos actuales, que se sitúa en nuestro mundo real, que tiene lugar en una ciudad populosa, Chicago, que es una respuesta al mundo contemporáneo que, bajo circunstancias normales percibimos como poco sugestivo. El cine, entre otras muchas cosas, busca redimir este mundo con el espíritu de cruzada de las antiguas aventuras, que este pasado aventurero, incluso heroico, sea más imaginario que verídico no es tan importante como el hecho de que continúe funcionando como una norma fabulosa con la que medimos el presente (atienda lo que decía Chesterton a través de Martín Rubin).

Recapitulación: **El fugitivo** mide el presente incidiendo en el *thriller* con la doble persecución, con el misterio del complot farmacéutico, con los móviles del asesinato, e incide en el cine negro con la persecución y hallazgo del asesino, con el descubrimiento de sus intenciones y la lucha consiguiente para lograr su captura.



La Mujer del Cuadro

(The Woman in the Window, 1944)

ADOLFO BELLIDO

La mujer del cuadro (1944) de Lang es una película rodeada de cierta aureola maléfica. No es extraño cuando toda ella está "llamando" (u ofreciéndose) a la muerte. El film cierra su primera gran etapa norteamericana (desde **Furia**,1936, había dirigido una película por año). Posteriormente las cosas no irán tan bien. Con Walter Wanger, el marido de Joan Bennet, protagonista de **La mujer del cuadro**, crea una productora (ya lo había hecho en su etapa alemana): Diana. Sólo produce dos películas que él dirige. Dos fracasos comerciales: **Perversidad** (1945) y **Secreto tras la puerta** (1947). Lang, además, aparece como sospechoso en la lista de la "caza de brujas" lo que le lleva a estar inactivo hasta 1950, en que rueda el mediocre y patriótico **Guerrilleros en Filipinas**. Con **La encubridora** (1952), comienza su maravillosa segunda etapa norteamericana.

La mujer del cuadro se emparenta con varios de los films anteriores de Lang (prácticamente con todos si repasamos su temática: justicia-injusticia, destino, ironía, acciones encadenadas...), pero, quizás, su mayor relación sea con **El gabinete del Doctor Caligari**, 1919, (que iba a haber sido su primera realización y cuyo final previsto por el guionista, Carl Mayer, —ante su gran indignación— fue alterado por el futuro realizador), y, curiosamente, aunque por motivos más extraños, con su despedida de Hollywood **Más allá de la duda** (1956). La semejanza con la primera procede de su planteamiento psicoanalítico, con la segunda por su "juego" de realidad-irrealidad, justicia-injusticia...

Si preguntásemos cómo se inicia el film se nos diría en muchos casos que comienza con el protagonista despidiendo a su familia. Así, lamentablemente, se suprime el verdadero e importante inicio, que expone bastantes más cosas sobre el hecho de que el protagonista sea un profesor de psicología criminal. De ello hablaremos más tarde. Para la mayoría de los espectadores, pues, todo comienza en una estación de tren donde el profesor despide a su "típica, tópica, honorable y cotidiana familia". Asistimos a la felicidad (mentirosa o venenosa) de un pequeño burgués, que se cree feliz y en el mejor de los mundos. Olvidar el comienzo llevará a no entender la "idea" del film. Quizás, podría admitirse, con reservas, en el caso de no "engancharse" con la (falsamente) típica (pero arquetípica) historia policíaca.

> **"Los rostros de los personajes son máscaras inexpugnables, que muestran deseos reprimidos. Miradas falsas, movimientos repetidos y convencionales. Intérpretes, en fin, de sus oficios"**

Las luces (casi siempre tres) inundan el espacio y al reflejarse en los múltiples cristales/espejos conforman el tono fantástico-expresionista de la narración (Lang en una de sus "salidas" aseguró que nunca se había interesado por el expresionismo). Los rostros de los personajes son máscaras inexpugnables, que muestran deseos reprimidos. Miradas falsas, movimientos repe-

La mujer del cuadro

tidos y convencionales. Intérpretes, en fin, de sus oficios.

Sobre el "eterno" presente que es la negación del tiempo, un cuadro representa a la mujer de "nuestros sueños", reflejada en el escaparate sobre su propio retrato ante la sorpresa del protagonista. Una duplicidad que indica todo un sentido de posesión, un más allá, un paso hacia el otro lado: el otro "yo". El deseo se ha hecho realidad, la imaginación ha eliminado la represión difícilmente controlable, de la misma manera que Peter Lorre en **M.** (1931) era capaz de "ver" en un escaparate a una niña rodeada de cuchillas. Elementos que encierran a los personajes en sus juegos inteligentes o ingenuos, que esconden su verdadero rostro o lo muestran tan transparente que parece difícil admitir su verdad. ¿Cómo alguien va a ser tan ingenuo que una tras otra acumule las pruebas de su culpabilidad? ¿Es esa ingenuidad, rodeada de su "respetabilidad", lo que impide a la "justicia" llegar a ser justa? ¿Un asesino ofreciéndose como asesino? ¿Es quizás posible? La policía sólo llegará ("con paciencia") a la resolución del caso cuando encuentre a un criminal con los rasgos de la malignidad... De ellos serán defendidos los buenos padres de familia, los "honrados" ciudadanos, para evitar el contagio. Partida a tres (fiscal del distrito, doctor, profesor/mujer, empresario asesinado —otro "hipócrita" buen ciudadano—, profesor/mujer, guardaespaldas, profesor) centradas en el "honrado" profesor, casi un auténtico caballero inglés (aunque la historia, como muestra un autobús al comienzo, transcurre en Nueva York, en un caluroso verano), capaz de maquinar lo impensable dando salida a su "bestia" dormida, a sus mentiras "domesticadas" como la carta que intenta escribir a su familia. "Querida familia: Esta noche —os recuerdo,

La mujer del cuadro

"Un rostro en un cuadro que mira y mira, que siempre permanecerá como representación del deseo"

me hacéis falta— me encuentro más solo que nunca" y que va a parar a la chimenea donde "arde" el sombrero del hombre que ha asesinado.

Tiempo y espacio. Relojes que inexorablemente marcan las horas. Tiempo perdido en unas conversaciones vacuas. Continuo giro de unas agujas que señalan la cotidianidad, el mañana, la vejez, el acercamiento a la muerte. Una muerte que simboliza la propia Joan Bennet, esa mujer de la que nunca sabremos realmente su nombre ("Si tiene que volver a llamar hágalo donde dice Alice" dirá al profesor, pero ¿acaso es ése el nombre de la mujer eterna, de la mujer que espera agazapada con su elegancia, su negrura y su eternidad a los seres que quiere perder?). Un rostro en un cuadro que mira y mira, que siempre permanecerá como representación del deseo (sobre una repisa llena de espejos E.G. Robinson mira una estatua de una mujer desnuda. Inmediatamente su rostro se vuelve hacia el lugar donde se encuentra la mujer) y por tanto con la necesidad de poseerlo. Es la "morena" —eterna y desconocida— amada y amante del "Cantar de los cantares" del Rey Salomón, libro que el profesor lee en el club, mientras imagina los amores prohibidos, la grandeza y el esplendor que él nunca ha vivido. Y la habitación de la mujer aparece llena de espejos, de puertas acristaladas. Otra vez el "otro" mundo, el más "allá" soñado o encontrado al "otro" lado, quizás en la muerte. No es raro que muchas veces los personajes se reflejan sobre los espejos (el primer momento donde ocurre es en la biblioteca cuando el profesor tome el libro amatorio) antes de aparecer "realmente" dentro del encuadre.

Paso inexorable del tiempo, deseo, muerte, un más allá desconocido. Y naturalmente el destino como detonante al igual que en cualquier film de Lang: los hechos forman una cuerda ininterrumpida. Todo se ordena de una manera lógica dentro de la narratividad. El destino actuando sobre los personajes, moviéndoles a su antojo: el protagonista se pincha un dedo con el alambre de la botella de champagne. Necesita una tijeras para cortarlo. Serán las precisas para el asesinato. Con el alambre de espino se hará otro corte "delator", un policía (¿la conciencia?) le sonreirá porque ha parado en el "stop", el guardaespaldas ("el malo") muere a manos de la policía con lo que el caso está cerrado, el profesor "muere" ingiriendo los polvos (preparados para el guardaespaldas) y que el "buen" médico receta sin problema alguno ("Son peligrosos. Si se toman más de la cuenta nadie sabría de qué habría muerto. Parecería un ataque al corazón"...).

Lo metafórico siempre aparece en Lang. Aquí, por ejemplo, nos muestra la tormenta que estalla en los momentos dramáticos o nos regala un brillante plano: la mujer y el hombre (el "deseo" del hombre se reduce a tomar las manos de la mujer en un momento trágico) se sienten chantajeados (perdidos por tanto). La cámara, mientras pasean, los sigue lateralmente en *travelling*. Delante de ellos hay una verja. Cuando llegan al final de la misma (ya no están encerrados) el protagonista "encuentra" la solución del "problema"...

"Y naturalmente el destino como detonante al igual que en cualquier film de Lang: los hechos forman una cuerda ininterrumpida. Todo se ordena de una manera lógica dentro de la narratividad"

¿Por qué, finalmente, el prólogo es importante? De ahí se desprende la lógica del sueño, que es todo el film (y por tanto no la gratuidad del final). ¿Qué cuenta el inicio? En un *college* un tal profesor Richard Wanley (E.G. Robinson) da una charla: "Aspectos psicológicos del homicidio". Un plano general muestra la clase. Después la cámara se acerca lentamente al profesor que explica su lección sobre una tarima: Detrás de él, en la pizarra, hay escritas unas palabras. La cámara sigue acercándose. En el centro de la pizarra se encuentra escrito con letras grandes un nombre: Sigmund Freud. La cámara se acerca en primer plano al profesor, que sigue hablando. No seguimos escuchando lo que dice. Un fundido en negro nos traslada a la estación donde el profesor despide a su familia. ¿Por qué ese corte brusco que "rompe" el discurso del profesor? Simplemente porque la película —toda ella— es la explicación de "su" conferencia. El filme explícita los "deseos reprimidos" freudianos. Habla del mundo del inconsciente. Un año antes que Hitchcock en **Recuerda**, Lang de manera más sutil aún "pronuncia" toda una lección psicoanalista. No es la historia de uno sino de muchos. Se ha pasado de lo particular a lo general. Algo que en Lang no es raro. Años atrás **M.** transformó una historia macabro-policíaca en un "documento" sobre la república de Weimar. El final de **La mujer del cuadro** nos retrotrae al de **Caligari**. No es una repetición, por supuesto, pero si una definición personal. **La mujer del cuadro** de todas maneras no acaba con el despertar (en su muerte) del profesor. Es más irónico (y en Lang hay mucha ironía. Piénsese en el discurso del explorador en el documental o en el anuncio de pastillas para el estómago antes de las noticias): el profesor sale a la calle. Vuelve, como al comienzo, a mirar el retrato. Otra mujer —no la morena exótica, sin nombre y elegante de Salomón— le habla. Es una prostituta vulgar, sin clase. El profesor sale corriendo, pero Lang aún no cierra el film: la cámara se acercará al retrato que sarcásticamente sigue eternamente presente llamando al deseo, señalando lo imperecedero dentro de un tiempo que corre hasta llevarnos al encuentro con la mujer maldita (o bendita) de nuestros sueños eternos.

CAPRICHOS EN NEGRO

Relato criminal

(The Undercover Man, 1949), de Joseph H. Lewis

JUAN JOSÉ PLANS

Se nos murió Joseph H. Lewis, el 30 de agosto, en Nueva York, ciudad en la que había nacido hace cien años, el 6 de abril de 1900. Él se ha muerto cuando, dada su edad, y su relativo olvido —algún homenaje se le dio no hace mucho—, algunos ya lo daban por muerto. Pero, como todo buen artista, seguirá vivo para siempre, no en todas pero sí en varias de sus películas, algunas obras maestras del género en que se las incluye.

Sea este breve comentario un humilde homenaje de quien lo escribe a quien fue autor de una trilogía del cine negro por la que nunca he dejado de apostar entusiásticamente: **Relato criminal**, **El demonio de las armas**, las dos de 1949, y **Agente especial**, 1954. Sin olvidarme de sus *hazañas bélicas* como **Paralelo 38** (1951), que en mi juventud me apasionó casi tanto como **Objetivo Birmania** (1945), de Raoul Walsh. En ambos, más que el tema bélico, se trata de la lucha del hombre por la supervivencia, en Corea en el caso de la película de Joseph H. Lewis; aquella guerra en Corea —tan absurda como todas las guerras— de la que coleccionábamos hasta cromos, con ahora estremecedores mensajes subliminales en sus textos. Ni de sus *westerns*, siendo el primero **Courage of the West**. Habría que preguntarse quién no siguió en la tele, hace ya más de cuarto de siglo, series suyas como *El hombre del rifle*. Su película **El espadachín** (1947) fue un modelo de las *de aventuras*. Aunque de Joseph H. Lewis, que comenzó a dirigir en 1937, no se estrenaron muchas películas en España. Pero bastaría con las que sí se exhibieron del cine negro, de *su* cine negro, como para considerarlo un pequeño gran director. Pequeño, no por su calidad, y sí por los parcos presupuestos de los que disponía, algo que aún le hace sobresalir más, siendo un caso bastante parecido al de Roger Corman.

Suele considerarse **El demonio de las armas**, en la que un hombre será arrastrado al mundo en el que reina el crimen por una irresistible mujer, como su obra maestra. Maestra es la secuencia en la que la pareja atraca un banco, el Hampton, siendo rodada en un solo plano. Ni Arthur Penn, en **Bonnie y Clyde** (1967), lograría tan sorprendente secuencia. **Agente especial**, en la que hasta un Cornel Wilde logra ser un gran actor, es uno de los *thriller* más inquietantes. Ya sólo su argumento resultaba sorprendente. No todos los días, aunque después se insistiera en el tema, un policía se enamora de la amante del hampón al que intenta detener. Pero, personalmente, me quedo con **Relato criminal**. Si Orson Welles tenía que ser el malvado de **El tercer hombre**, Glenn Ford tenía que ser ese honrado agente federal que investiga racionalmente un asunto de fraude fiscal, el único medio por el cual apresar al "Gran Jefe", que no es otro que Al Capone. Sólo, mediante una treta así, las autoridades norteamericanas podían encerrar a quien tras de sí iba dejando centenares de muertos. Una sociedad

Agente especial

corrupta en la que un corrupto abogado no dejará de intentar corromper al agente federal. ¿Demasiada corrupción? La que había, ni más ni menos. Por lo que, en primer lugar, de la película destaca la denuncia de aquella sociedad —de la sociedad, para qué engañarnos— tan obsesionada con alcanzar desmedidamente no sólo la riqueza sino también el poder. Y, en segundo lugar, esa maestría de Joseph H. Lewis para trasplantar elementos del género policiaco al negro, que no son lo mismo. La deducción es sabiamente ejercitada por el agente federal. En tercer lugar, el no presentarnos héroes y sí seres sencillamente humanos, de vida sencilla y aspirando aún a una vida más sencilla y tranquila, como lo son el agente y su mujer —Nina Foch, en su papel, jamás se pasa ni un pelo—, pero también sospechando que el destino pueda negarles el lograr sus aspiraciones —el tener una granja—; siendo sus vidas perfectamente retratadas en unas rápidas pero muy significativas secuencias: de caza, de pesca a la vera de un río y tumbados bajo un árbol, situaciones idílicas que no interrumpen y sí enriquecen al *thriller*. Y el agente, por temor a lo que le puedan hacer a su mujer, decidirá dejar el caso. Él llega a tener miedo. Pero, aunque el miedo no se le quite, será una niña y su abuela quien le decidan a continuar. El honor o el deshonor. Y un hombre honesto, cumplidor, a la hora de la verdad, nunca se echa atrás. De hacerlo, no soportaría el propio infierno creado por él mismo. En cuarto lugar, la plasmación de que, todo hombre, por muy malo que sea, algo bueno tiene dentro de sí. De la doble personalidad nos hablaría Stevenson. El bien y el mal. Sin llegar a tanto, el padre de la niña, que en su día no pudo acabar sus estudios, se enternece cuando su hija le pide que le firme las notas, brillantes, de sobresaliente. **Relato criminal**, toda una crónica a su vez, retrata el mundo de los mafiosos, que querían tener lo mismo que cualquier ciudadano norteamericano, pero que para conseguirlo eligieron el más rápido y peor camino: el de la delincuencia. Quedan, magníficamente retratados, en la personalidad del frío, ambicioso, calculador abogado, para el que todo se puede comprar porque todo tiene un precio. Y, finalmente, subrayar las muchas y extraordinarias secuencias que tiene la película, en la que reina una tensa atmósfera, angustiante en no pocos momentos, con una eficaz y contrastada iluminación que aún la hace más intranquilizante. El encuentro del agente con el soplón comedor de palomitas, y la muerte de éste en plena calle al igual que la del padre de la niña, son de lo mejor que ha dado el cine negro, sin olvidarnos de la terrible confesión del sargento que no encontrará otro camino que el del suicidio. Y el siempre "nadie vio nada", "nadie ve nada". Pero, afortunadamente, los hay que —aunque teniendo miedo, y el tener miedo es algo connatural al hombre— deciden no sólo ver y oír, sino también actuar. En este caso, con el sentido práctico de un agente federal. Cuestión de cifras. Pero de cifras que cantan.

Operadores europeos en el cine negro

TOTE TRENAS

Aunque el cine negro es un género genuinamente norteamericano, los creadores europeos —directores, operadores, directores artísticos...— han tenido una gran importancia tanto en su génesis como en su posterior desarrollo. En sus orígenes fue muy importante la aportación expresionista. En su evolución y postrimerías también han tenido gran importancia las aportaciones europeas. Tampoco podemos olvidar excelentes muestras de cine negro totalmente europeas.

El cine de "gángsters", género precursor del cine negro, tenía una iluminación ambiental basada en las tres fuentes de luz clásicas: principal, de relleno y contraluz. El nacimiento del cine negro propiamente dicho coincide con la llegada a Estados Unidos de Karl Freund y otros operadores centroeuropeos que huyen de la Alemania nazi. Formados en la estética expresionista, aportan fuerza dramática y conceptual a la luz del cine negro que se convierte en uno de los elementos esenciales del género. Efectivamente, la luz adquiere tal protagonismo que la mera visión de unos fotogramas nos permite distinguir si una película pertenece a este género. Por el contrario, cuando una película que pretende ser cine negro no consigue su especial atmósfera lumínica, produce una cierta desazón en el espectador que, sin ser consciente del motivo, siente rechazo hacia sus imágenes.

"La luz cinematográfica hasta entonces teatral o ambiental, se transforma en una luz pictórica con su correspondiente carga dramática"

La influencia expresionista sobre las iluminaciones precedentes se traduce en un incremento de la luz principal, la radical disminución, desaparición total con frecuencia, de la luz de relleno —lo que provoca que adquieran mayor fuerza las sombras producidas por la principal— y el refuerzo del contraluz, que ayuda a sepa-

***Ordet**, de Dreyer*

rar unos personajes vestidos de oscuro de un fondo escasamente iluminado. Este tipo de iluminación genera unas imágenes de alto contraste entre las zonas fuertemente iluminadas por la luz principal y otras que permanecen en absoluta penumbra, consiguiendo el efecto claroscuro que, de esta forma, hereda el cine de la pintura. El gran paso de la aportación expresionista es que consigue que la luz cinematográfica hasta entonces teatral o ambiental, se transforme en una luz pictórica con su correspondiente carga dramática.

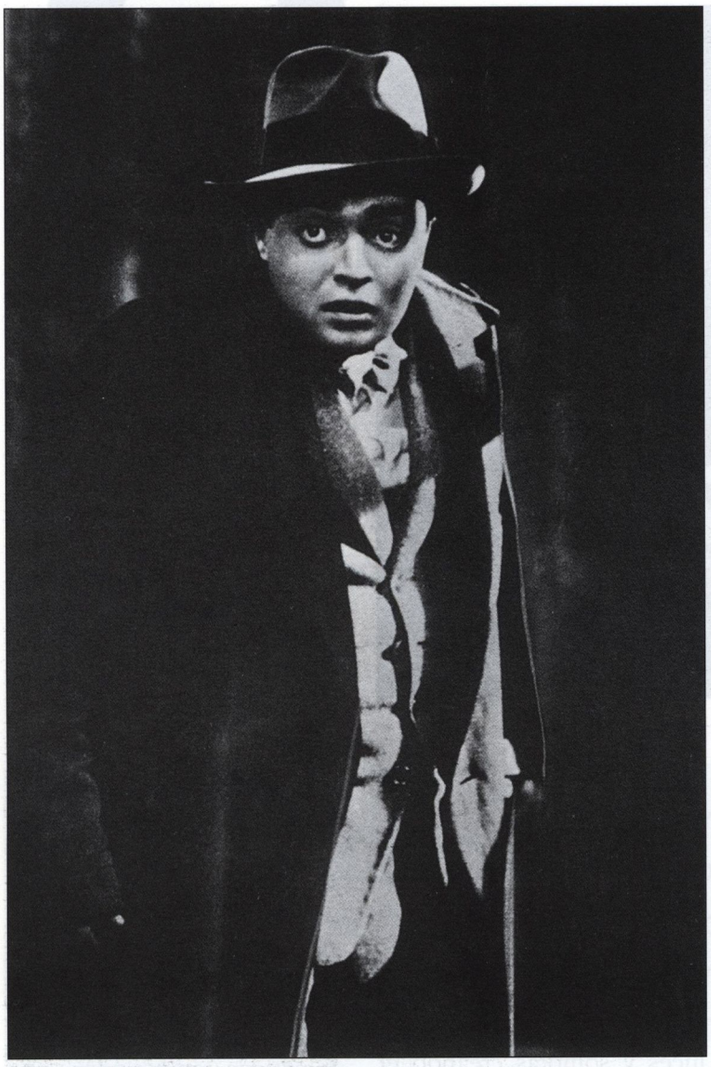
Estas consideraciones hacia la luz de los ambientes en general, se reproduce en la iluminación de los rostros de los actores. El rostro es tratado como un paisaje. Se abandona la luz plana del *star-system* y el uso de filtros que suavizan sombras y contornos. Surge una luz potente que acentúa los contrastes y consigue la coexistencia de zonas del rostro sobreexpuestas, en las que el tono de la piel llega a ser prácticamente blanco, con otras a las que la total ausencia de luz hace que aparezcan completamente negras. No se pretende lograr rostros almibarados, sino endurecer los rasgos y las expresiones. La luz lateral resbala sobre la accidentada orografía de los huesudos rostros de algunas actrices creando zonas de muy alta luminosidad resaltadas por unos contornos muy oscuros.

La luz del cine negro hace que la pantalla se pueble de figuras apenas distinguibles, siluetas ambiguas y acciones no demasiado claras que se mueven en la dialéctica establecida entre luces y sombras creando el claroscuro. Este estilo de iluminar ha sobrevivido al género de tal manera que, algo suavizado por la luz de relleno, sigue completamente vigente en muchas películas consideradas modernas medio siglo después.

Desde sus comienzos, el cine había tenido una iluminación impersonal cuya finalidad era facilitar el retrato de actores y decorados, pero que apenas contribuía a reforzar la narración. Por el contrario, la luz expresionista del cine negro es uno de sus elementos narrativos esenciales. La luz deja de ser un mero elemento necesario para impresionar el negativo y adquiere un gran protagonismo en la creación de ambientes necesarios para el desarrollo de la trama. Las historias se dotan de una luz que nos deja ver lo que interesa, nos hace entrever algunas cosas y nos oculta lo que no interesa que veamos.

Es un cine mayoritariamente nocturno. La condición negra de los films depende más de su textura visual que de los motivos temáticos enunciados por sus historias. Esta importan-

***El gabinete del Dr. Caligari**, de R. Wiene*



M., de F. Lang

cia de la luz hace acrecentar la figura del director de fotografía. De ser el técnico más cualificado del rodaje pasa a ser el creador de las dramáticas atmósferas en las que se desarrollan complejas historias.

El nacimiento del cine negro coincide con la eclosión de uno de los mejores y más influyentes directores de fotografía del cine mundial. Aunque ninguna de estas películas pertenezca al género, en **Las uvas de la ira** y **Ciudadano Kane**, Gregg Toland expone las bases estilísticas del género. Infatigable experimentador, incorpora sus innovaciones tecnológicas a su genialidad creativa. Aplica la técnica del *deep focus*, que permite mantener a foco todos los términos de un plano. Gracias a la utilización de los últimos avances —arcos Technicolor, película Super XX, objetivos multicapa, uso de techos, iluminación desde el suelo, ópticas angulares— consigue un blanco y negro de agudos contrastes acentuados por unos arriesgados encuadres. Paradójicamente, el destino quiso que Toland no firmara ninguna de las grandes películas del cine negro, aunque su influencia se dejó sentir en otros grandes operadores como Arthur Edison, Sid Hickox, Ernest Haller, Sol Polito, Tony Gaudio, George Barnes, etc...

Del fervor de Toland por las sombras nos da idea la anécdota que me contó el gran operador mexicano Gabriel Figueroa, quien le reconocía como su gran maestro. Requerido por John Ford para rodar **El Fugitivo**, Toland no pudo hacer la película y recomendó al mexicano. Cuando vio la película terminada el maestro, fascinado por la pureza de la sombra de una farola, le preguntó al discípulo cómo la había conseguido. "Muy fácil —le confesó Figueroa—, la sombra está pintada en negro sobre la pared". Esta técnica, habitualmente utilizada por el expresionismo alemán, es sólo una pequeña muestra de la aportación europea a la luz del cine negro.

Lo que confiere un verdadero carácter negro a estas películas es su iconografía formal, más deudora del expresionismo que del realismo, la textura visual de sus imágenes potenciadas por una iluminación casi con un estilo mas dramático que funcional. Lo importante es acentuar el barroco dramatismo de los ambientes marginales, salas de fiesta pobladas por humo, trenes, puertos, metro, etc... No se intenta lograr una luz naturalista ni se pretende conseguir el verismo, lo importante es lograr una atmósfera dramática en la que se muevan a gusto los especiales personajes del género.

Pero no todos los operadores europeos emigraron a Estados Unidos. Además, en Europa se dan grandes muestras del mejor cine negro. Para celebrar el primer centenario del cine en 1996, la Federación Europea de Directores de Fotografía, IMAGO, eligió 100 películas destacadas por la fuerza de sus imágenes. Entre ellas encontramos cuatro grandes películas del género negro, correspondientes a otras tantas cinematografías: **The Third Man** (inglesa), **Muerte de un ciclista** (española),

"La luz del cine negro hace que la pantalla se pueble de figuras apenas distinguibles, siluetas ambiguas y acciones no demasiado claras que se mueven en la dialéctica establecida entre luces y sombras, creando el claroscuro"

***El cartero siempre llama dos veces**, de T. Garnett*

Le samourai (francesa) y **Der Amerikamische Freund** (alemana).

Nacido en Perth, Australia, Krasker es un operador netamente europeo. Formado en la Photohandler Schule de Dresden, la práctica totalidad de su carrera se desarrolla en nuestro continente.

Tras un extraordinario debut profesional con **Brief Encounter** (Breve encuentro) en 1945, colabora por primera vez con Carol Reed dos años después en **Odd Man out** (Larga es la noche). El éxito logrado, le valió a Reed un contrato con Alexander Korda para hacer cinco películas. En la primera, **The Fallen Idol** (El ídolo caído, 1948), no pudo contar con Krasker, pero en 1949 vuelven a unir sus esfuerzos para conseguir una de las grandes películas del cine mundial y una de las cimas del cine negro, **The Third Man** (El tercer hombre).

Krasker consiguió dotar a esta película de la atmósfera

***Los sobornados**, de F. Lang*

"Aunque ninguna de estas películas pertenezca al género, en *Las uvas de la ira* y *Ciudadano Kane*, Gregg Toland expone las bases estilísticas del género"

***Chicago, año 30**, de N. Ray*

adecuada. Su cámara sabiamente inclinada se mueve de una manera única para crear aún más desorientación a la de por sí compleja trama argumental. Krasker retrata una clásica película negra en la que los momentos de inquietud se suceden sin pausa. El cortante blanco y negro de una Viena bombardeada quita el aliento. Las sombras están por todas partes.

Película inglesa, a pesar de que se rodara por un equipo de diferentes nacionalidades durante cinco semanas en Viena, la ciudad está magníficamente retratada mediante extraños encuadres cuidadosamente elegidos que atrapan al espectador y le sugieren que algo turbio está sucediendo.

Mención aparte merece la secuencia en la que la policía de cuatro países —EE.UU., Inglaterra, Francia y Austria— persiguen a Orson Welles intercambiándose tiroteos por las alcantarillas. Krasker consigue lograr con maestría una agobiante atmósfera con una luz que hace brillar las húmedas paredes y resbala sobre las oscuras aguas de las cloacas.

El excelente trabajo de Kraker fue recompensado con el Oscar 1951 a la mejor fotografía en blanco y negro. A pesar de ello, el actual propietario de la película ha tenido la osadía y el mal gusto de mancillar con colores electrónicos su inmaculado blanco y negro. Aunque también fueron nominados, ni el director ni el montador consiguieron premio en sus respectivas categorías.

Reed y Krasker se trasladaron a Hollywood para rodar **Trapeze** (Trapecio, 1956). 1963 marcó el final de su colaboración con **The Running Man** (Se interpone un hombre). La carrera de Krasker alternó grandes películas europeas como **Senso** con superproducciones americanas como **El Cid** —que le reportó el premio de sus colegas de la BSC, ya obtenido en 1954 con **Romeo and Juliet**— o **The Fall of the Roman Empire** (La caída del Imperio Romano, 1964).

"Muy fácil —le confesó Figueroa—, la sombra está pintada en negro sobre la pared"

***Fausto**, de Murnau*

***Ciudadano Kane**, de O. Welles*

ADE teatro

revista trimestral de la asociación de directores de escena de España

REDACCIÓN, PUBLICIDAD Y SUSCRIPCIONES:
Costanilla de los Angeles, 13 - 28013 Madrid
Teléfono: (91) 5591246 Fax: (91) 5483012

DISEÑO: ADRIÁN Y UREÑA

Verdades y algunas Mentiras acerca de la Música en el llamado *film noir*

José María García Martínez

Una entelequia: la musique noire

Lo que nunca existió: la música del cine negro, quiere decirse, una música que sea al susodicho género del cinematógrafo lo que la fotografía en luto riguroso, los diálogos esgrimidos como estiletes o la inevitable *femme fatal* envolviendo a Marlowe en volutas de humo de cigarrillo turco. De música negra, entendiendo por tal un sello, una estética, un algo que, según se escuche, nos transporte mentalmente al universo de hampones, asesinos despiadados y *polizontes* descreídos, de eso, ni res. Ejemplo pongo.

> El cine negro sólo conoce una épica: la del fracaso

El sueño eterno, el encuentro entre los colosos Faulkner y Chandler; Howard Hawks, Bogart, Bacall y Max Steiner. Nacido en Viena y emigrado a los Estados Unidos en tiempos de la guerra mundial, la Primera, ahijado de Richard Strauss, Steiner mareó el romanticismo decimonónico, lo condimentó con una pizca de Gershwin y lo parcheó en pequeñas unidades intercambiables en función de su aplicación dramática. Su método era el huevo de Colón, lo mismo servía para un roto que para un descosido, con pequeñas modificaciones podía ser aplicado a virtualmente no importa qué género narrativo.

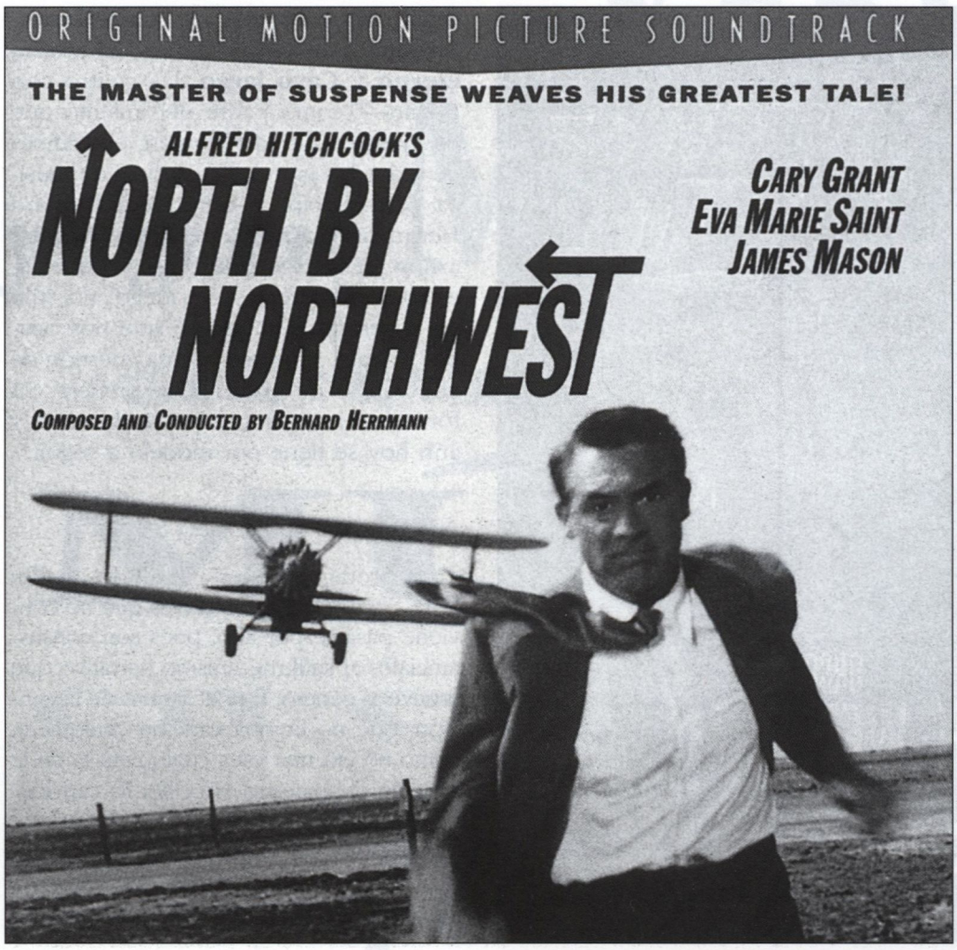
En el caso de **El sueño...**, la música es el único elemento sin dobles ambages en una narración en la que, precisamente, reina lo oblicuo, la ambigüedad y los juegos de penumbra. La música de Max Steiner nos resulta insospechadamente

otras, las partituras de **Casablanca**, **Ángeles con caras sucias**, **El sueño eterno** y **Cayo largo**, las cuatro con Bogart—, como padre del invento que fue, junto a Alfred Newman, el primero de todos los grandes creadores de música para el cine —anterior a Bernard Herrmann (**La novia vestía de negro**), a Roy Webb...—, quien, por así decirlo, estableció las reglas del juego, no sólo en cuanto toca al género que nos ocupa. Se trata, si acaso, de una cuestión de elección, o de gusto, si se prefiere. Su fórmula hizo fortuna en Hollywood y aún hoy se tiene por modelo a seguir.

ACOTACIONES AL "MÉTODO STEINER"

El "código Steiner", aplicado al *film noir*, contiene algunas claves que no conviene pasarse por alto, pues son consustanciales al sutil mecanismo narrativo que mueve al género. Está el asunto de la canción, que no es una canción cualquiera, como no era una vaca cualquiera la de la canción del maestro Morcillo. La canción, en el *film noir*, es la madre del cordero. Cancionero de cabaret, de casino, de antro de mal vivir, canción que entona a desgana la rubia peligrosa con síntomas explícita, melodramáticamente tópica, algo empalagosa, incluso épica, en algunos momentos. El cine negro sólo conoce una épica: la del fracaso. Steiner, que para la misma utilizó el material más convencional de la orquesta sinfónica, transmite un mensaje claro y meridiano: en el cine negro y en el cine en general, lo que quiera que se entienda por tal, cuenta menos la intriga que el sentimiento y esto vale para un melodrama, como **Laura**, incluso para un film de acción, un *western* o para una biografía recreada de alguna celebridad del pasado. En **El sueño eterno**, el músico no toma partido ni interfiere en el sucederse de los acontecimientos, el ritmo es el de la narración de Chandler, pausado a veces, electrizante cuando Marlowe se debate en el *ring* de la elocuencia verbal. No existe lo que podríamos decir una continuidad en la música, su presencia discreta y efímera nos prepara para acontecimientos venideros de importancia o bien acentúa la carga dramática allá donde ésta requiere ser remarcada, y eso es todo.

Difícilmente podría reprochársele nada a Steiner —a quien se deben, entre



de padecer algún tipo de afección intestinal a petición de quien se esconde tras del telón. "Se trata de un favor especial, cariño, lo entiendes, ¿verdad que lo entiendes?". Y Cariño, claro, la canta.

No pocas veces la canción sustituye a la razón y desata los acontecimientos que deben ser desatados para llegar a la conclusión que se busca, la resolución del misterio. Por medio de la canción, y por encima de su insubstancialidad habitual, Marlowe se explica porqué el difunto estaba por sus huesos, porqué obró como lo hizo antes de irse al otro barrio y cuál es la combinación de la caja fuerte donde se esconden los documentos probatorios del crimen. Muchas de estas canciones las cantaron las mismas actrices, otras sus dobles entre las cantantes profesionales. Averiguar cuándo sucedió una cosa o la otra, es un pasatiempo que ha mantenido ocupados a los expertos desde que el cine, además de verse, se escucha. La afición de la mayoría de las *prima donnas* del celuloide a no someterse a la norma que aconseja a quien interpreta la melodía y a la orquesta que le acompaña el coincidir en el mismo tono de música, puede proporcionarnos alguna pista al respecto. Añádase, como anécdota, el que el mismo Steiner compuso no pocas de estas canciones: *As long as I live, Come next spring, Honey-babe, It can´t be wrong, My own true love...*

Hay otro asunto, que es el de la orquesta que toca en el local o cabaret donde acaban, inevitablemente, Bogart, la bella y el rufián de turno, pero no nos hagamos ilusiones: conociendo el legendario mal gusto de la elite neyorquino-californiana, todo lo que se nos da son orquestas de medio pelo, mucho *smoking* a juego con el atril, mucho violín, alguna rumbita desmayada, algún vals estilo "Aprenda a bailar el vals en diez cómodas lecciones", el inevitable tango de salón y, como número fuerte, un *fox*, lo que, para las mentes preclaras de la industria cinematográfica, era todo lo cerca que se podía llegar al "pecaminoso" jazz.

UNA MÚSICA SÓRDIDA, URBANA, FATALISTA, CÍNICA...

Semejante estado de opinión que asocia medias luces y miradas turbias

con la música de jazz, justificándose que "cine negro y jazz son las dos aportaciones artísticas originales del siglo", resulta un estereotipo que no se corresponde con la realidad. Al menos, durante la época de oro de Hollywood, que es la época de oro del cine negro, en los *scores* más clásicos, la presencia del jazz es meramente ocasional, a no ser que por jazz se entienda algo como *As time goes by* porque la interpreta un músico negro. Hay excepciones: *Envuelto en la sombra*, con música de Cyril Hockridge y la aparición fugaz de una orquesta de *swing* fetén, la del pianista Eddie Heywood.

El *film noir* descubrió el jazz según Marlowe que pasó de beber sus combinados en sitios donde los parroquianos gastan frac y los camareros saludan en francés, a hacerlo en tugurios del Bronx cuyo mayor aliciente consiste en contemplar la celulitis contoneante de la bailarina de *strip-tease*. A partir de este momento, surcaron los estrechos márgenes de las bandas sonoras un ejército de contrabajos insidiosos y saxofones lacerantes avisando del peligro que se cierne, la melancolía aristocrática de antaño dejó su lugar a la sensualidad entendida de un modo franco. El blues —resignación, cinismo, sarcasmo...— cobró forma asaz tórrida en *Fever*. La desgarradora y moderadamente erótica *canción-blues* con aires *cool* que nunca cantó Marilyn Monroe, como algunos creyeron, sino Peggy Lee (en la vida real, Norma Dolores Egstrom), que también era rubia. *Fever* era lo que era y lo que no era, lo que sugería y lo que dejaba entrever, la canción que debiera haber cantado Gilda si Glenn Ford no se hubiera puesto de por medio para cortarnos la diversión, y, después del guante, hubiera seguido el espectáculo del despojamiento de prendas. Lo más curioso de todo es que la canción, que media humanidad asocia con el cine negro, no fue compuesta ni figuró en ninguna película del género ni de ningún otro.

DISTINTAS FORMAS DE DECIR LO MISMO: KARAS Y MANCINI

Se ha dicho que la aparición de un cine negro no hizo una música negra (distintiva, original, identificable), lo que es cierto, aunque no del todo. Una de las obras maestras del género, **El tercer hombre**, fue conocida tanto por sus virtudes fílmicas como por las musicales, acaso más por las segundas que por las primeras. Su director, Carol Reed, se la jugó al colocar la música infrecuente, desde luego muy alejada de la ortodoxia de Steiner, de la cítara austríaca (instrumento de origen árabo-medieval, emparentado con el salterio, el santur hindú y el qanun sirio), en interpretación de quien devendría una de las primeras estrellas de la *world music* (obviamente todavía no conocida como tal), Anton Karas. El éxito del contraste entre la Viena ruinosa, centrouropea y austera y el exaltado aroma oriental que expelen las piezas contenidas en la banda sonora —el *Tema de Harry Lime*, el *Vals del "Café Mozart"*—, pudo muy bien haber decidido, nueve años más tarde, a Orson Welles a utilizar semejante método en **Sed de mal**.

Se oye un *boogie* y el espectador piensa, "malo, malo..."

Se sabe que, cuando Welles contactó con Henry Mancini, por entonces un autor de segunda fila empleado por la Universal para ponerle música a producciones de "serie B" —fundamentalmente *westerns* y las entonces muy en boga producciones de ciencia ficción—, le solicitó "algo que se apartara del estilo tradicional" (donde debe leerse Max Steiner) según convenía al ambiente de pesadilla que preside la acción. Sin pararse en la verosimilitud geográfica, el compositor, más tarde conocido en su faceta de autor romántico —**Desayuno con diamantes**, **Charada**— tejió un tórrido fondo de percusiones afrocubanas que subrayan el clima pesado/malsano y llega a su cenit con el estrangulamiento del personaje "Grandy" (*Background to murder* en la banda sonora editada en disco y CD) sobre un toque de tambores que bien pudieran estar ejecutando algún ritmo secreto de la santería. Mucha de la res-

tante música que se escucha en la cinta proviene de aparatos mecánicos (radios, *juke boxes*, la pianola de Anya), cuyo repertorio consiste en la música popular de la época, proto-*rock & roll*, ritmos latinos, canciones vaqueras, *blues* y *boogies* interpretados por grandes orquestas... era norma común a los malhechores de la pantalla en los años cincuenta y sesenta, el perder el sentido por los nuevos ritmos. Se oye un *boogie* y el espectador piensa, "malo, malo..."

ALGUNAS OTRA APROXIMACIONES INCONEXAS

Lo que nunca fue la música del "cine negro" —un método, una forma diferenciada de entender el hecho musical—, lo acabó siendo a fuerza de insistir los compositores en utilizar los mismos recursos musicales en sus obras, muchos de los cuales provenían del jazz. Y más en Europa que en ningún otro sitio, en Inglaterra, en los films no exactamente "negros" de posguerra con música del saxofonista Johnny Dankworth; en los *polars* de Melville se repone en estas fechas **El silencio de un hombre**, música de François de Roubaix —con presencia abundante de músicos de jazz (remito al lector al número de esta revista en que se habló de la *nouvelle vague*)—. Pero incluso en las parodias del género de atracos que orquestó el estupendo (y muy poco reconocido) Piero Umiliani con un pie en Gerry Mulligan y el otro en Federico Fellini, las impagables **Rufufú** y su secuela **Audace colpo dei soliti ignoti**. ¡Atención fetichistas!: en la última, puede escucharse la trompeta del "enorme cronopio" (Julio Cortázar *dixit*) Chet Baker, conocido como "el James Dean de los músicos de jazz" y de quien en estos días se edita su autobiografía traducida al castellano: un cóctel de drogas, sexo y música que pudiera haber firmado Raymond Chandler: *Como si tuviera alas. Las memorias perdidas* (Mondadori. Barcelona, 1999).

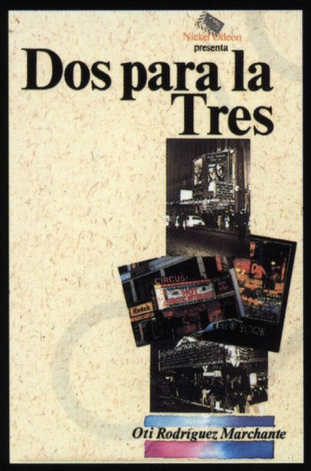
Bien entendido que todo esto ocurría fuera, en el extranjero. Aquí, en España, los asesinos eran como Dios manda, desalmados, sin escrúpulos y afectos a todo tipo de vicios, además de ateos, y a los agentes del orden no se les permitía la menor duda moral ni de cualquier tipo. La excepción fue el catalán Julio Coll quien en los años cincuenta-sesenta dio inicio por su cuenta a una corriente de cine negro a la medida del país y de su talento artístico, que no era poco. Coll era tanto un cineasta como un expertísimo músico frustrado, su estilo realista —"existencialismo cristiano", dijeron los críticos— dibuja una España negra-negrísima sin que la amplia sonrisa profidén de Alberto Closas pueda hacer nada por remediarlo: ambientes de asfixia moral, tipos humanos repulsivos, todas ellas merecedoras de la calificación moral de "gravemente peligrosa". Ninguna fue lo que se dice un éxito resonante, todas contaban con excelentes bandas sonoras que su director mimaba con delectación muy especial. Algunas de ellas, las que compusieron Xavier Montsalvatge (**Distrito Quinto**) y José Solá (**Un vaso de whisky**) son auténticas obras maestras, y es lástima que a nadie se le haya ocurrido reeditarlas en disco, sobre todo las de Solá, uno de los mejores músicos del cine español, amén de un notable seguidor del jazz. También lo era, lo es, Jesús Franco, alias Jess Frank, alias Clifford Brown, autor de un curioso *thriller*, **La muerte silba un blues**, con música del alemán Paul Grassl, que por aquel entonces era el "pianista de la casa" en el Whisky & Jazz Club de Madrid. Franco, como Coll —que terminó abandonando el cine para dedicarse a escribir de música, fundamentalmente en *Cine en 7 Días*— eran directores obviamente muy alejados de la corriente del "nuevo cine español".

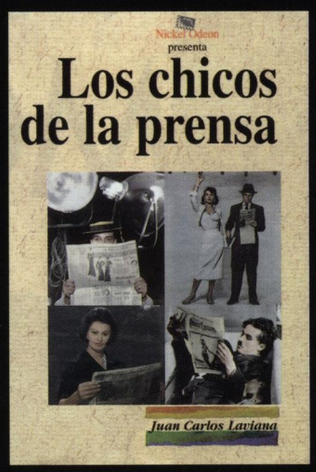
DESPEDIDA Y CIERRE

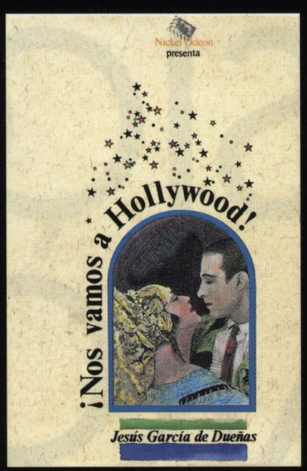
Se me dirá que es mucho lo que queda fuera, los músicos de los que no se ha hablado, como el estimable y desigual Jerry Goldsmith (**Chinatown**, **Instinto Básico**), los géneros afines al *film noir* que se han omitido —el *blaxplotation* de Shatf (Gordon Parks-Isaac Hayes, "Oscar" a la mejor canción en el año 1971)—; que tampoco se ha hablado de la corriente que marca el regreso al clasicismo, evidente en cintas como **L.A. Confidential** cuya banda sonora incluye la obertura de las Hébridas de Mendelsshon, mas no pretende el autor de estas líneas cansar más al lector de lo que, seguramente, ya ha hecho. Otra vez será.

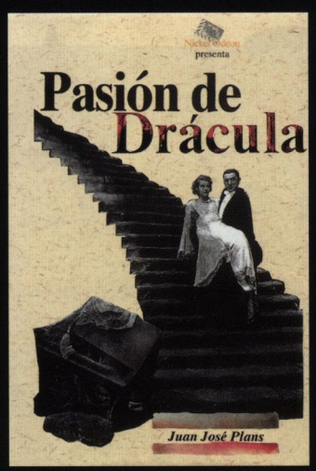
NICKEL ODEON

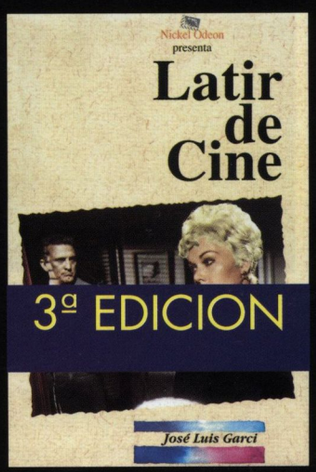
presenta:

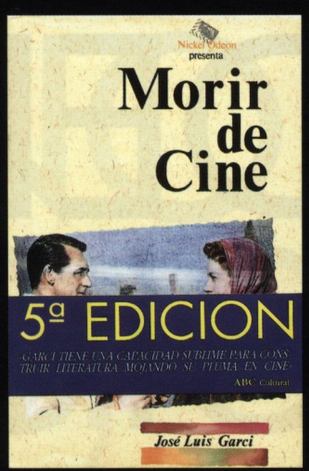


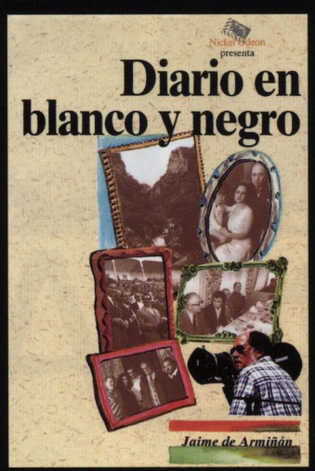


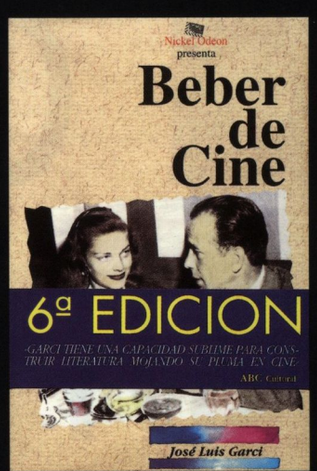


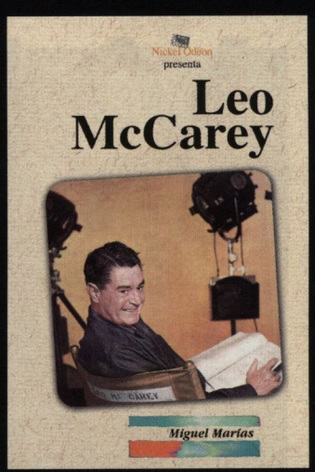


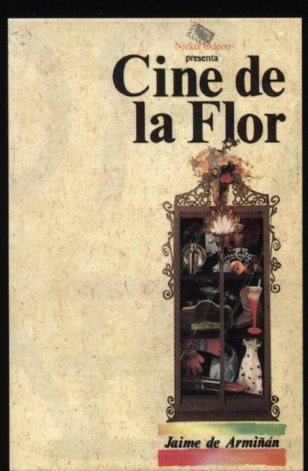


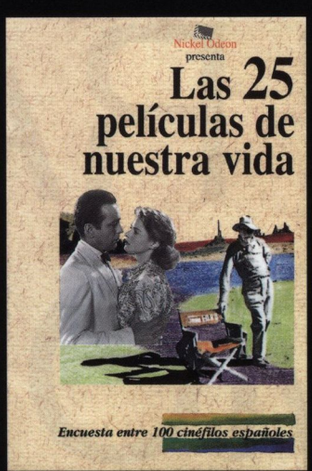






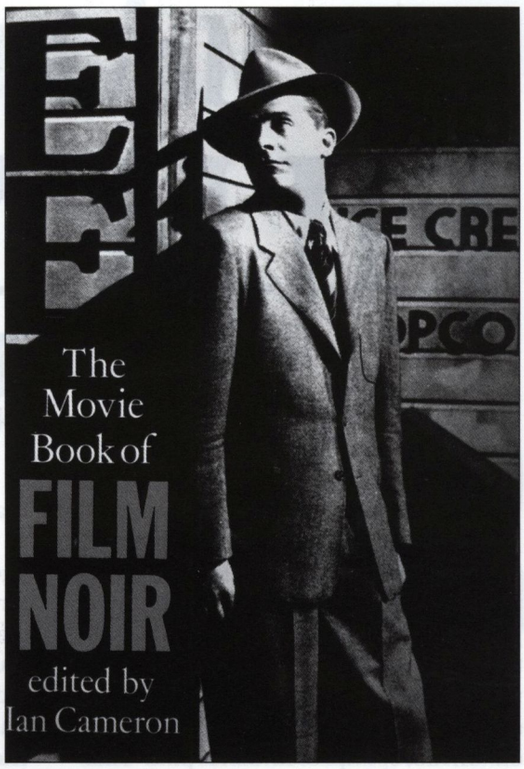




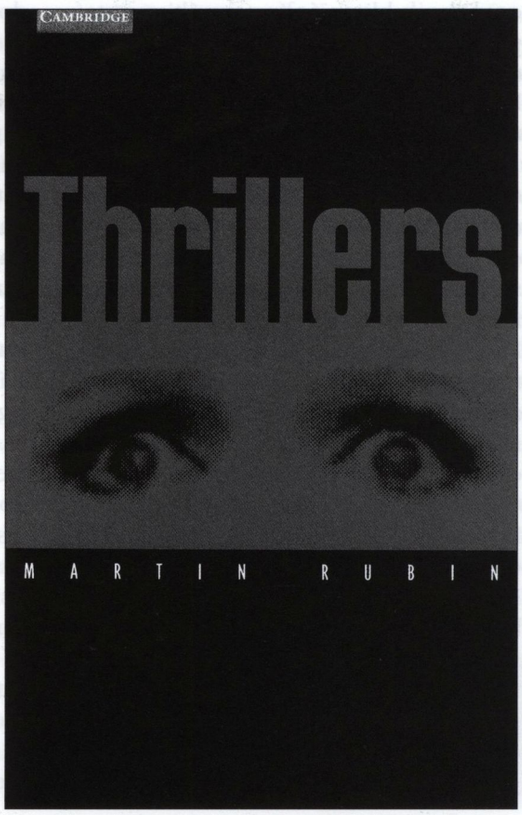


pág.276

UN CLÁSICO, UN RARO Y UN MODERNO


The
Movie
Book of
FILM
NOIR
edited by
Ian Cameron

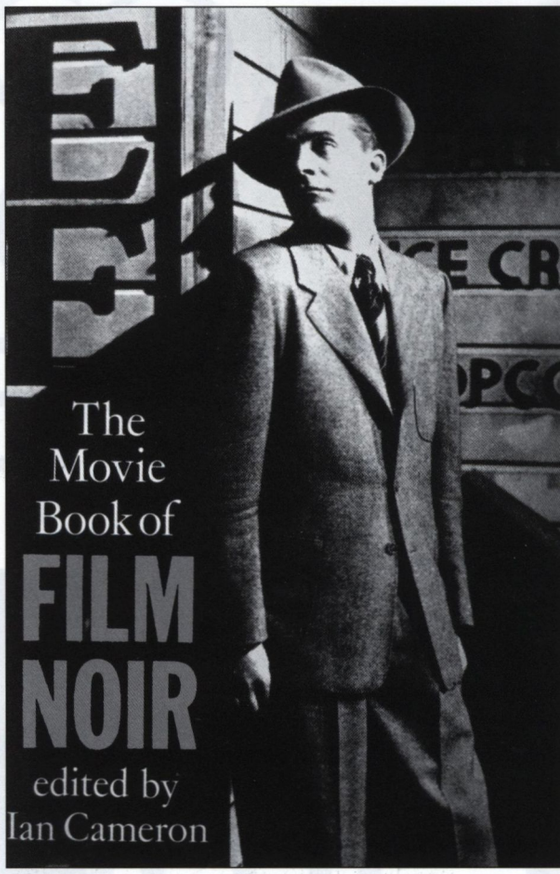
JAVIER COMA
DICCIONARIO
DEL
CINE NEGRO


CAMBRIDGE
Thrillers
MARTIN RUBIN

L I B R O S

The Movie Book of FILM NOIR

MIGUEL MARÍAS



Como el dedicado por la misma colección al *western*, se trata de un libro un poco misceláneo y quizá *asistemático*, sin una estructura ni una ambición excesivamente claras, pero que se convierte igualmente, por la variedad misma de los enfoques y los puntos de vista, por la multitud de cuestiones que plantea (sin pretender resolverlas) y por la calidad de algunos de los análisis tanto concretos como generales, en un libro imprescindible para cualquiera con acceso a la lengua inglesa que sienta interés por el género *negro* o por los géneros cinematográficos sin más.

Lo mismo que la recopilación-coordinación del antiguo gran crítico que fue Ian A. Cameron, alma de la difunta revista británica *Movie*, reedita algunos textos (a menudo revisados) que vieron la luz en dicha publicación (en sus últimas etapas) junto con ensayos nuevos, a veces de una amplitud considerable y de una hondura que ya quisiesen para sí muchas monografías de tamaño libresco.

No es un abordaje anticuado, puesto que las perspectivas adoptadas y los métodos de aproximación son de una variedad enorme, y abarcan desde el *cahierismo* siempre legible y racionalizado (quizá influenciado por Northrop Frye y F. R. Leavis) que caracterizó a *Movie* en su primera época (1962-1965), pasando por los años de influencia semiológico-estructuralista-psicoanalítica (con ecos que van de Vladimir Propp a Julia Kristeva, de Christian Metz a Pier Paolo Pasolini, de Erwin Panofsky a Gilles Deleuze, de Ferdinand de Saussure a Jacques Lacan, de Roland Barthes a Noam Chomsky, de Herbert Marcuse a Louis Althusser), pero casi siempre menos delirante, más sensata y menos dogmático-paradójica que en sus precursores o modelos franceses, sin olvidar las ópticas *marginales* (feministas o gay), hasta llegar a una especie de visión ecléctica y omnicomprensiva que permite aglutinar todas las contribuciones con tal de que haya en ellas alguna idea útil o aprovechable.

El efecto final es abrumador, sin duda agotador para los perezosos, y tiene la virtud (hoy cada día más rara e infrecuente) de hacerle a uno replantearse muchas cosas que tiende a dar por sentadas o sabidas, y dudar de si lo que nos pareció algún día una solemne y aburrida majadería o un desvarío interpretativo no es, con todo, preferible a la ausencia casi total de pensamiento cinematográfico, de reflexión sobre el cine (su naturaleza, su historia, su evolución, su sentido actual) que desde hace ya demasiados años, con muy contadas excepciones, nos aflige, y que creo grave para el propio porvenir de este arte venido a menos que tanto nos gusta. Desde la muerte de Serge Daney es raro encontrar — incluso en la revista que él fundó, *Trafic*— algo que verdaderamente suponga una meditación y exija un razonamiento profundo sobre el cine. Y en este sentido es bueno que venga Ian Cameron a recordarnos —como Godard en sus trágicas y sublimes **Histoire(s) du Cinéma** lo que el cine fue y pudo ser (y quizá aún pudiera tratar de ser de nuevo)— lo que desde una perspectiva crítica se intentó, con mayor o menor rigor y acierto, en un tiempo en el que se consideraba el cine materia de suficiente importancia como para tratar de abordarla desde todos los puntos de vista imaginables, en lugar de caer, como casi siempre hoy, en el mero gacetillerismo o en la (mal y poco) encubierta publicidad.

Sale uno de la lectura apabullante de este libro preguntándose qué fue realmente el *thriller* o el *cine negro* (o como se le quiera llamar), pero desde luego, creo yo, sin conformarse con cuatro tópicos más o menos esquemáticos que no resisten el contraste con una sola de las presuntas muestras reales del presunto género, ni siquiera las más conocidas y famosas, y no digamos las más *laterales*, las olvidadas, las disimuladas o camufladas, deliberadamente o no, o las —tan frecuentes— que son los fascinantes resultados del muy usual mestizaje entre géneros y estilos aparentemente inconexos o incompatibles.

De pasada, el libro recopilado por Cameron tiene también la virtud de recordar la grandeza de algunos cineastas nunca tenidos por importantes u olvidados en los últimos años, y cuya influencia en la evolución de género, mientras estuvo vivo, fue tan capital como la de figuras más conocidas entonces, no digamos hoy.

Los artículos son, como es lógico, muy diversos; cada cual encontrará sus predilectos. Los míos son, claro está, los de V. F. Perkins, el difunto Andrew Britton, Michael Walker y Douglas Pye.

The Movie Book of Film Noir, edited by Ian Cameron, Studio Vista, London, 1992

Diccionario del Cine Negro

JUAN COBOS

En un tamaño cercano al de *Nickel Odeon* que lo hace idóneo para las excelentes ilustraciones que Javier Coma posee en número infinito, este diccionario es hermano de otro, obviamente menos necesitado de tan espléndido aparato visual, que el autor dedicó a la novela negra y compañero de otra interesante incursión en el mismo territorio, *Luces y sombras del cine negro*, en compañía de José María Latorre. Su amor al cine, a la literatura, a la música, muy concretamente al jazz, es propio de quien formó parte desde comienzos de los años 60 de una gran escuela de Barcelona en torno a la cultura cinematográfica, de la que fuimos muchos los beneficiados. Entonces las dos grandes metrópolis parecían más cercanas aunque fueran menos rápidos los medios de transporte y comunicación. En *Film Ideal* nos enriquecíamos con los escritos de, entre otros, José Luis Guarner, de Ramón (Terenci) Moix y luego de Jos Oliver. De tantos jóvenes que teníamos el sustrato común de padecer la dictadura y de encontrar en los libros y el cine nuestra válvula de escape.

Javier es, pues, uno de los nuestros, de los miles dispersos por España que vemos la escasa programación cinematográfica de calidad que pasa por televisión —casi exclusivamente en TV 2—, de los que nos alborozamos ante el hallazgo en vídeo de un film que nunca vimos o queremos tener a mano para ver siempre, de un grupo —ya no tan amplio— de los que cuando escriben de cine lo hacen con pasión y conocimiento. Dos cosas que raramente van juntas aunque resulte paradójico.

Hace ya mucho tiempo, Javier Coma emprendió en solitario la tarea de ir volcando su amor y saber en libros de cine que hay que adquirir pronto porque suelen agotarse y no siempre se hacen reediciones.

Con un estilo sencillo para acercarse a muchos lectores que se están iniciando y ampliar luego la base y las exigencias críticas, sus libros encierran horas impagables de búsqueda del dato exacto, del mejor cartel o la foto más insólita, y siempre entreteniendo al recién llegado y estableciendo con el alumno aventajado una especie de complicidad, de gozo compartido.

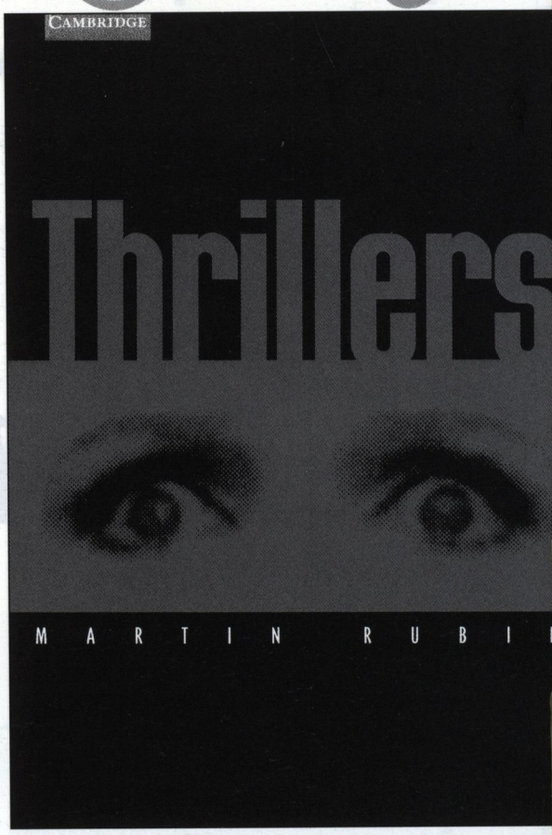
Actores, profesiones, directores, películas, operadores, guionistas y escritores tienen su entrada siempre medida en un diccionario que para los seguidores del cine negro y de sus gentes es un deber consultar, descubrir, e ir pasando en un todo continuo de un actor a un film, de un director a un secundario que aportó su talento a alguna de las joyas del género.

Y como siempre en estos libros de Javier Coma, el *Diccionario del cine negro* deslumbra con unas ilustraciones envidiables que mezclan los fotogramas con viejos y entrañables carteles originales llenos de sabor, que tantas memorias despiertan a los que crecimos en una desvencijada sala sin nombre con las raídas butacas como pupitres.

Javier Coma, *Diccionario del Cine Negro*, Editorial Plaza y Janés, Barcelona, 1991

Thrillers

PABLO RUIZ



Como es habitual en algunas parcelas del cine, el calificativo de *thriller* se ve empañado en ocasiones por el abuso publicitario o bien por la pereza mental de los que lo aplican. Rubin en su introducción se hace eco de la confusión y de cómo incluso los libros complican el tema. En una serie de TV de la NBC de Estados Unidos, entre 1960 y 1962, su presentador, Boris Karloff, introducía películas de fantasmas, de terror, de misterio, de espías, de "gángsters" e historias de crímenes y afirmaba: "Tengan por seguro, amigos, que esto es un *thriller*".

La traducción de ese sustantivo se aplica en novela y cine como "relato de misterio o de suspense". Su adjetivo, *thrilling*, se traduce por emocionante, electrizante.

Rubin apela a los autores de novelas por entregas tan en boga en el siglo XIX y en su intento de aclarar el tema repasa textos de la crítica cinematográfica, por ejemplo, un ensayo de Pascal Bonitzer aparecido en *Cahiers du Cinéma* donde se relacionaban en esencia tres elementos diferentes: (1) el laberinto, (2) la naturaleza misma del cine y (3) la utilización del suspense en la narrativa cinematográfica.

Bonitzer define el laberinto como un espacio contradictorio, porque implica al mismo tiempo prisión e infinidad. Los *thrillers* suelen tener una estructura complicada y laberíntica. En contraposición a la historia detectivesca de descubrir al criminal, la del *thriller* tiende a ser difusa, digresiva, llena de recovecos, giros, enredos y oportunidades de vagar por callejones sin salida y calles laterales. Es decir, un laberinto.

Rubin defiende que el *thriller* es una forma esencialmente moderna que, tanto en la literatura como en el cine, sólo apareció a principios del siglo XX, producto de un largo desarrollo evolutivo que se remonta al XVIII, con antecedentes como la novela gótica, donde la enorme vulnerabilidad de la protagonista/víctima es uno de los elementos que anticipan el *thriller*.

El segundo antecedente literario es la novela victoriana que adaptó la atmósfera y los efectos sensacionales de la ficción gótica al mundo familiar y contemporáneo. Ejemplo: *La dama de blanco*, de Wilkie Collins.

La tercera es la temprana historia detectivesca o de misterio, explorada por autores como Edgar Allan Poe con *Los asesinatos de la calle Morgue*, por Émile Gaboriau y por Conan Doyle, el creador de Sherlock Holmes, nacido para la literatura en 1887.

Con estos datos, era de esperar que Rubin retrocediese a los melodramas teatrales y a los parques de atracciones donde el escenario y la pantalla cohabitan en un principio. Por lo mismo, de inmediato aparece la figura de nuestro genial abuelo David Wark Griffith.

No pocos disentiremos con Rubin en varios pasajes de su estudio, pero como sucede con los estudiosos americanos —muchos al calor de la popularidad de la enseñanza del cine en miles de aulas y sacando partido a las envidiables facilidades para la investigación— el libro está aplicadamente trabajado, acompañado de una extensa bibliografía y un índice analítico que contiene tanto los títulos originales como los que cada film recibió en España. Otra cosa son algunos errores de traducción en el texto y ese peligro que a todos nos acecha de dejarse arrastrar por la estructura inglesa de la frase.

La última parte del libro está dedicada al análisis de una serie de películas de lo que Rubin denomina *thriller* de detectives: **The Kennel Murder Case** (1933), de Michael Curtiz y **El sueño eterno** (The Big Sleep, 1946), de H. Hawks; *thriller* psicológico de crímenes: **Extraños en un tren** (Strangers on a Train, 1951), de Hitchcock; *thriller* de espías: **El hombre atrapado** (Manhunt, 1941), de Fritz Lang; y el *thriller* policiaco: **Contra el imperio de la droga** (The French Connection, 1971), de William Friedkin.

Naturalmente, Rubin trata desde el cine anticomunista al cine negro —considerado como variante del *thriller*—, la ciencia-ficción, la *nouvelle vague*, el cine de detectives de los 40, Fritz Lang, los seriales de Louis Feuillade y hasta los superpolicias y los James Bond.

En su intento de mostrar la importancia del *thriller*, Rubin engloba un exceso de variantes cinematográficas que requieren mayor concentración por separado, lo que hace el libro interesante pero disperso. Quizá, como dice Rubin, el *thriller* es un concepto familiar pero poco preciso, lo que le permite a la hora de sus conclusiones hacer una suerte de divagación filosófica a la que se siente tentado en algunos puntos de su recorrido histórico por este tipo de cine.

La bibliografía es amplia y casi toda en inglés, pero hay un meticuloso índice analítico que permite encontrar las referencias a las películas tanto si se buscan por el título español como por el original. La traducción es prisionera de vez en cuando de la estructura de la frase anglosajona.

Thrillers, Cambridge University Press, Madrid. Martín Rubín. Traducción española: Manuel Talens

¿sonido, imagen?
MASK
Descubre la magia del mejor sonido y la mejor imagen. Entra en el mundo de Euroaudiovisual. Un mundo hecho a tu medida que vivirás con todos los sentidos. Un mundo que Harold descubre en este momento.
EURO
euroaudiovisual
Avda. del Brasil, 30 • 28020 MADRID
Tel.: 91 417 98 40 - Fax: 91 555 24 19
e-mail: eurodub@oem.es
DOBLAJE Y SONORIZACIÓN (Cine y Vídeo) • ESTUDIO DE MÚSICA • PRODUCCIÓN Y POSTPRODUCCIÓN
PREMASTERING DVD • INFOGRAFÍA • TELECINE • TRANSCRIPCIONES E INSERCIONES DE SONIDO • SUBTITULACIÓN

Museo Camón Aznar

Espoz y Mina, 23. Zaragoza.

–Propiedad de Ibercaja Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja–

Muestra permanante de los Grabados de Goya.

ibercaja